Part.

243 a

(2

6.

<36606412260015

<36606412260015

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber

Mahlerei und Bildhauerarbeit

in Rom

für Liebhaber des Schönen in der Kunst

Bayerische Staats-Bibliothek München

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Ober-Appellations-Rath in Celle.

Zweite Auflage.

Zweiter Theil.

Leipzig,
in der Weidmannischen Buchhandlung.
1798.

Oh/51/982

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalt.

Villa Albani. S. 1 bis S. 59

Ueber Winkelmanns Enthusiasmus: Ein Wort zu seiner Apologie. Warnung, das Urtheil anderer über Werke der Kunst nicht unbedingt anzunehmen. Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen. Verdienste des Cardinals Albani um die neuere Kunst, und die Kenntniß der alten: Der wiederhergestellte gute Geschmack in der Sculptur, und die wahre Richtung des antiquarischen Studii, scheinen von dieser Villa ausgegangen zu seyn. Beschreibung dieser Villa. Schöne Büste der Minerva. Schöner Kopf eines Fauns. Büste des Antinous. Gallerie oder großer Saal: Muster eines prächtigen und geschmackvollen Ameublements. Minerva. Charakter der Minerva. Leucothea. Plafond

Inhalt.

von Mengs: Beurtheilung desselben. Bestätigtes Urtheil über den Meister. Ueber den höchsten Zweck der Mahlerei; ob die Alten uns darin zum Muster dienen können? Fortgesetzte Beschreibung der Gallerie. Thetis.

Pallast Colonna. S. 60 bis S. 110

Die berühmte Cencia. Brustbild der heiligen Magdalena von Guido. Einige schöne Gemählde von Tizian. Eine heilige Familie aus Raphaels erster Manier. Bemerkungen über den Stil der größten Landschaftsmahler: Claude le Lorrain, Caspar Poussin und Salvator Rosa. Luftperspektiv was sie ist. Lebende Figuren in der Landschaft: bezeichnendes Nebenwerk. Ueber den ländlichen und den heroischen Stil in der Landschaftsmahlerei. Zwei der schönsten Landschaften Poussins. Mutter Gottes mit dem todten Christ von Guercino. Ecce Homo: das beste Gemählde des Correggio in Rom. Bemerkungen über diesen Meister. Begriff des Helldunkeln: Verschiedenheit desselben von Colorit, Ründung, Beleuchtung und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien. Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen ist. Zweifel: Ob man in größeren Compositionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne? Correggio erster Lehrer der Gruppirung, des Contraposto, der Pyramidalgruppen. Schmelz der Farben dieses Meisters. Grablegung Christi von Guercino.

Inhalt.

Villa Negroni. S. 111 bis S. 121

Erleichterung des Begriffs vom Mahlerischen. Sogenannter Marius. Schönes Basrelief. Amor auf einem Leoparden reitend. Begriff eines Mithras (in der Note). Schöner Kopf eines Paris: Beweis der Möglichkeit unter schönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu lassen. Unterschied zwischen Ausdruck des Charakters, und dem Symbol gewisser Eigenschaften der Seele. Berühmte Gruppe zweier Kinder.

Pallast Doria. S. 122 bis S. 136

Madonna betend über dem schlafenden Christ, von Guido. Sechs Ovale, von Annibale Carraccio. Vortreffliche Landschaft von Claude le Lorrain. Die Mutter Gottes bei dem Leichname Christi, von Annibale Carraccio. Zwei schöne Bildnisse auf einer Tafel, wahrscheinlich von Raphael. Ein anderes Bildniß von Tizian.

Villa Medicis. S. 137 bis S. 155

Nachricht über die Gruppe der Niobe, (in einer Note). Schöne Figur eines Weibes in schwermüthiger Stellung. Sogenannte Cleopatra. Begriff einer Roma.

Pallast Corsini. S. 156 bis S. 162

Inhalt.

Villa Aldovrandini. S. 163 bis S. 183

Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde. Empfehlung einiger Behutsamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienstes der alten Mahler mit dem Verdienste der neuen. Gedanken über den mechanischen Theil der alten Mahlerei.

Pallast Quirinale, oder del Monte Cavallo. S. 184 bis S. 201

Capelle des Guido Reni. Stil dieses Meisters. Plis formés d'une maniere méplate. Nachricht von dem weinenden Petrus im Pallast Zampieri zu Bologna; (in einer Note). Der heilige Sebastian von Tizian. Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco. Kreuzigung des heiligen Petrus von Guido. Die heilige Petronilla von Guercino.

Villa Ludovisi. S. 202 bis S. 219

Der Ludovisische Mars. Charakter eines Mars. Papirius mit der Mutter. Arria und Pätus. Bemerkungen über den Stil des Guercino. Mahlereien dieses Meisters. Colossalischer Kopf der Juno.

Pallast Boccapaduli. S. 220 bis S. 252

Die Sacramente von Nicolas Poussin. Bemerkungen über diesen Meister. Prüfung seiner Verdienste um das Uebliche. Festsetzung des Begriffs, den man mit diesem Worte zu verbinden hat.

Inhalt.

hat. Die früheren Meister, die wider das Ueb-
liche gesündigt haben, verdienen unsere Nachsicht.
Verschiedenheit des Ueblichen von mechanischer
und dichterischer Wahrscheinlichkeit, imgleichen
von dem Schicklichen. Die Gründe zur Nach-
sicht für den älteren Künstler können dem gegen-
wärtigen nicht zu Statten kommen. Man darf
das Uebliche nicht mit historischer Treue verwech-
seln. Verschiedene Regeln, die bei der Bezeich-
nung des historisch Wahren zur Anwendung kom-
men. Resultat der Erörterung verschiedener
Punkte, die bei der Bestimmung des Begriffs
vom Ueblichen zur Frage gebracht sind. Anwen-
dung der jetzt festgesetzten Grundsätze auf Poussins
Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen. Fort-
gesetzte Prüfung seiner Verdienste um die übrigen
Theile der Mahlerei. Beurtheilung der Gemählde.

Villa Pamfili. S. 253 bis S. 256

Pallast Mattei. S. 257 bis S. 263

Berühmter Kopf des Cicero. Die Ehebre-
cherin von Pietro da Cortona.

Villa Olgiati. S. 264 bis S. 266

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den
Zeichnungen ihres Meisters.

Pallast Barberini. S. 267 bis S. 320

Zwei antike Gemählde. Der schlafende Faun.
Schöner antiker Löwe. Plafond des Pietro da
Cortona.

Inhalt.

Cortona. Ob weitläuftige Compositionen der Mahlerei zuträglich und angemessen seyn mögen? Pietro da Cortona, und sein Stil. Erklärung der Worte: il Spirito, Il Sfumato, in der Mahlerei. Die Spieler von Carravaggio. Esther und Ahasverus von Guercino. Wiedererkennungszeichen eines Priesters der Cybele. Tod des Germanicus von Poussin. Unterscheidungszeichen des interessantesten Augenblicks einer Begebenheit zur sichtbaren Darstellung in Rücksicht auf Ausdruck. Heilige Magdalena von Guido. Heiliger Andreas Corsini von demselben Meister. Die Eitelkeit und Bescheidenheit von Leonardo da Vinci. Charakteristische Kennzeichen des Stils dieses Meisters. Raphaels Geliebte: la Furnerina. Unter welchen Einschränkungen man berechtiget sey, über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Bayer. Staatsbibliothek MÜNCHEN

Villa Albani.

Ueber Winkelmanns Enthusiasmus: Ein Wort zu seiner Apologie.

Winkelmann legt der Sammlung von Kunstwerken in dieser Villa einen sehr hohen Werth bei. Es scheint, daß jedesmal, wenn er in seinen Schriften darauf stößt, seine Einbildungskraft besonders entflammt werde. Der vormalige Besitzer dieser Sammlung, der verstorbene Cardinal Albani, war sein Wohlthäter und sein Freund: er verdankte dem Aufenthalte an diesem Orte die heitersten Stunden, welche geschäfftlose Thätigkeit, eine Einsamkeit, welche die Phantasie beflügelt, und ein lehrreicher und herzlicher Umgang mit den interessantesten Männern, in Rom und aus der Fremde, zu geben im Stande sind. Die frommen Regungen, die ihn hinrissen, von den Zeugen des höchsten Genusses seines Lebens, als von dessen Quellen zu reden, verdienen unsere nachsichtsvolle Verehrung, wenn wir gleich bey dem bloßen Anblick des nunmehr wieder Unbelebten, abgezogen von äußerer Veranlassung zum Enthusiasmus, denselben nicht immer mit ihm theilen können.

Wenn die Begeisterung, mit der Winkelmann über manches Werk spricht, nicht stets durch dessen Schönheit gerechtfertiget wird, so dürfen wir nicht glauben, daß er seine Einbildungskraft in Arbeit gesetzt habe, den Zuhörer durch ein erlogenes Feuer zu blenden. Nein! Seine schöne Seele war vieler Irrungen fähig, aber keines absichtlichen Betrugs. Es war Anhänglichkeit an dem Besitzer, an dem Urheber des Kunstwerks, es war Freude über einen feinen von ihm zuerst ausgefundenen Aufschluß über dessen Bedeutung, durch die sein Herz — sein Verstand, in einen leidenschaftlichen Affekt versetzt wurden, der an sich der Empfindniß des Schönen fremd, dennoch auf Rechnung derselben von dem Betrogenen gesetzt wurde.

Nur eine erkünstelte Begeisterung verdient unsere Verachtung, der Witz, der die Larve der Empfindung annimmt. Wenn Winkelmanns kalte Nachahmer unter uns Deutschen ihre erlogenen Gefühle in Ausrufungen und Bombast hüllen, die der gesunde Menschensinn verleugnet; wenn Italienische Abbati uns mit auswendig gelerntem Redeschmuck in Gallerien verfolgen; dann laßt uns diese verwünschen! Und ich habe euch oft verwünscht, ihr Ueberlästigen, die ihr mich von Bewunderung des Kunstwerks auf Bewunderung eurer schönen Beschreibung abzuziehen suchtet!

Warnung, das Urtheil anderer über Werke der

Inzwischen hat die gutherzige Schwärmerey den Nachtheil, daß unser Geschmack noch größere Gefahr läuft, in die Irre geführt zu werden, und es scheint daher hier der Ort zu seyn, einige Regeln

der

der Behutsamkeit zu geben, das Urtheil, selbst der Verständigsten in der Kunst, auf eigene Prüfung zurückzuführen. Da diese Regeln mit der Kunst, das Schöne zu finden, in dem genauesten Verbande stehen, so mögen sie als eine schickliche Einleitung zu diesem Theile gelten.

Kunst nicht unbedingt anzunehmen.

Ohne den Nahmen des Meisters eines Werks, ohne das Urtheil, das lange über dessen Werth gefällt ist, vorher zu wissen, suche der Liebhaber dasselbe ohne Begleiter zu betrachten. Sein Gefühl ist dann noch nicht präoccupirt: Weder die Schaam, das schön zu finden, was neben ihm getadelt wird, noch der Vorwurf, den man sich macht, da kalt zu bleiben, wo andere in Entzückung gerathen, werden seiner Empfindung eine schiefe Richtung geben. Ist sein Gefühl bestimmt, hat er es vor sich selbst zu rechtfertigen gesucht, dann frage er andere, um es zu berichtigen. Contrastirt ihr Ausspruch gänzlich mit dem seinigen, so gehe er zum zweitenmale hin und sehe; und findet er dann noch keine Gründe, von seiner ersten Meinung abzugehen; Klugheit gebietet ihm zu schweigen: keine Autorität in der Welt aber vermag ihn zu zwingen, sein Gefühl in das Gefühl eines andern zu beugen.

Die Vergleichung des gegenwärtigen Eindrucks, den ein gewisses Kunstwerk auf uns macht, mit denen, die wir vorher von dem Anblick ähnlicher erhalten haben: die genaue, aber ungezwungene Prüfung, ob nicht hier und dort ein besonderes Verhältniß, eine leidenschaftliche, und, wenn ich so sagen darf, eigennützige Lage, uns etwas Anziehendes in

dem Werke zeige, das nicht sowohl in demselben, als in uns liegt, scheinen die getreuesten Schiedsrichterinnen über das Verdienst eines Kunstwerks, als schönes Kunstwerk, zu seyn.

Das Gefühl des Schönen verlangt durchaus eine ruhige Gemüthsverfassung, die kein Vergnügen sucht, als welches der gegenwärtige Genuß darbietet: ohne Ueberzählung desjenigen, was wir dadurch für das Künftige gewinnen, ohne Nahrung für Affekte, die das Herz oder der Verstand — denn auch dieser hat die seinigen — schon vorher hatten. Gebrauchen wir nicht die Vorsicht, diese fremden Rücksichten auf frühere Begriffe und Neigungen, auf Absichten und Wünsche, von dem Vergnügen, das die Künste gewähren, zu trennen; so laufen wir Gefahr, dieses bei einem wiederholten Anblick nicht wieder zu finden, und auf einen Genuß zu rechnen, den viele andere Gegenstände viel vollständiger und viel dauerhafter zu gewähren im Stande sind.

Eine Porcia, die nach dem Tode ihres Gemahls bei dem Anblick eines Gemähldes der Andromache dem gepreßten Herzen zuerst durch Klagen Luft macht; ein Cäsar, der vor der Bildsäule Alexanders ehrgeizige Thränen vergießt, dürfen bei veränderter Lage auf einen ähnlichen Eindruck, den auch sehr mittelmäßige Stücke auf sie gemacht haben würden, nicht ferner rechnen.

Der Künstler, dem sich bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes zu gleicher Zeit alle die Schwierigkeiten darstellen, die der widerstrebende Stoff, oder das Mangelhafte der Werkzeuge dem Urheber desselben

ben entgegen gesetzt haben, schätzt dasselbe hauptsächlich nach dem Werthe der Ueberwindung dieser Hindernisse. Er freuet sich, daß ein Mensch, wie er, so viel vermocht hat; die Erwägung des Schweren in der Kunst, deren Ausübung er sich gewidmet hat, erhöhet den Begriff von der Vortrefflichkeit seiner Wahl. Er wird stolz auf Kenntnisse, die ihn in den Stand setzen, über die Erfordernisse zur Vollkommenheit zu urtheilen: er billigt, er verwirft nicht selten, um gelehrt zu scheinen: er lobt, weil in des Vorgängers Unvollkommenheiten Entschuldigung für seine Fehler liegt; oft tadelt er, weil jener einen andern Weg eingeschlagen ist, zur Vortrefflichkeit zu gelangen, als den, den er genommen hat.

Dies ist nicht das einzige Beispiel, daß das Urtheil über die Schönheit eines Werks von den verschiedenen Zwecken abhängt, die man mit dem Studio der Kunst, die es hervorgebracht hat, verbindet. Die Erläuterung, die die Geschichte und die Fabel durch die Bekanntschaft mit den schönen Ueberresten des Alterthums erhalten, spannt allein den Fleiß des Grammatikers, des Critikers, der sich mit klatblütiger Untersuchung Werken nahet, die bestimmt waren, Begeisterung und Innigkeit in ihren Zuschauern hervorzubringen. Ihm sind Kunstwerke Denkmäler, und die Inschrift auf der Base hat oft für ihn mehr Werth, als die Form der Figur, die sie bezeichnet.

So sehr der Philosoph, dessen denkender Geist den Fortschritten der Ausbildung einer Nation in den Schritten zur Vollkommenheit in ihren Künsten

nachspähet, in anderer Rücksicht Anspruch auf unsere Verehrung hat; das Verdienst, welches er einem Stücke beilegt, kann dasselbe für den Liebhaber nicht bestimmen: denn der unförmlichste Versuch des Handwerkers muß jenem in Betracht der Folgerungen, die er daraus zieht, so wichtig seyn, als das erhabenste Werk des Künstlers.

Kaum weiß ich, ob ich nach Männern, die sich aus Absichten, die immer mittelbar zu unserm Vergnügen beitragen, der Kenntniß und dem Studio der Künste nahen, solche nennen darf, die durch die verkehrte Anwendung, die sie von denselben machen, dies Vergnügen gänzlich zerstören! Jene Litteratoren der Kunst, eine unausstehliche Menschenart! die nur weiß, um zu wissen, der Gedächtniß und Erinnerungsvermögen statt Empfindniß und Einbildungskraft von der stiefmütterlichen Natur zu Theil geworden ist, und die ein Stück nur in so fern schätzen, als jene Kräfte ihrer Seele dadurch in Thätigkeit gesetzt werden! Nichts suchen sie sorgfältiger an einem Kunstwerke auf, als die Zeit, in der es verfertiget worden, die Schicksale, die es erfahren hat; durch welche Hände es gegangen; wie viel dafür zu verschiedenen Zeiten bezahlt, oder von Fürsten und Engelländern geboten, welchen Gefahren des Unterganges es in dieser oder jener Feuersbrunst entkommen ist: und dann eine Menge Anekdoten aus der Lebensgeschichte des Urhebers, der eingeschlossen in seiner Werkstatt vielleicht bloß in seinen Werken gelebt hat!

Oder jene Brocanteurs, jene Bildertrödler, denen die Größe und Länge des Kunstwerks, der

Geschmack

Geschmack der Mode an dieser oder jener Vorstellungsart, kurz die gelegentliche Veranlassung zum bessern oder schlechtern Verkauf statt des innern Werthes gilt: die endlich vermöge des glänzenden Firnisses, mit dem sie ein veraltetes Stück übersetzen, sich berechtigt halten, alles zu loben, was sich in ihrer Polterkammer findet, und alles zu tadeln, was sich nicht dahin hat verirren können!

Oder jene beschwerlichen Lobredner, von denen ich schon geredet habe, denen ein gemeinschaftlicher Geburtsort mit dem Meister, oder der Stoff zu hochtönenden Declamationen, die Gewähr der Vollkommenheit eines Werks leisten: die ihm tausend Vorzüge andichten, an die bei der Verfertigung nie gedacht ist, und die wirklich vorhandenen übersehen!

Oder jene eben so beschwerlichen Tadler, die um zu sagen: ich habe gesehen, von dem Gegenwärtigen nichts sehen, oder durch die unbeträchtlichsten Fehler gegen die überwiegenden Schönheiten in einem Meisterstücke blind werden!

Diese Erfahrungen mögen hinreichen, um zu zeigen: Daß individuelle Lage, Befriedigung großer und kleiner Leidenschaften, Vorurtheil der Erziehung, und besondere Richtung unsrer Aufmerksamkeit, das Urtheil über die Schönheit eines Werks auf mannichfaltige Art modificiren können.

Wer also von meinen Lesern das seinige bestimmen will, oder das Urtheil anderer, die er zu Rathe zieht, der prüfe: ob er und sein Begleiter in der ruhigen Stimmung sind, die den Genuß des Schönen zuläßt? ob diese nicht Künstler sind, nicht Anti-

quare, nicht Forscher der ungeschmückten Wahrheit, nicht Brocanteurs, nicht Landesleute, Freunde des Künstlers; ob diese nicht darauf rechnen, einen glänzenden Cirkel mit Declamationen oder Spitzfindigkeiten zu unterhalten; — und findet er nichts von dem allen, so halte er sich dreist an das Urtheil, das Empfindung ihm eingiebt, und die Vergleichung mit Erfahrungen ähnlicher Empfindungen bestätigt.

* * *

Werth der Sammlung in der Villa Albani für den unbefangenen Liebhaber des Schönen.

Wer sich mit dieser Vorsicht an der Hand Winkelmanns der Betrachtung der Kunstwerke in der Villa Albani naht, wird das günstige Urtheil, welches er darüber fällt, nicht in seinem ganzen Umfange unterschreiben können. Inzwischen verschiedene Stücke verdienen die unbefangenste Bewunderung, und die Art, wie sie alle zur Verschönerung dieses Landsitzes angewandt sind, wird das Ganze zu einem Aufenthalte machen, nach dem sich der Liebhaber des Schönen oft wieder hinsehnt.

In der That, die Anordnung derselben in dieser Villa ruft die Beschreibungen der Alten ins Gedächtniß, die sie uns von ähnlichen Ausschmückungen der ihrigen hinterlassen haben. Schade! daß der Geschmack in den Gebäuden, die sie enthalten, nicht reiner ist; aber diese gehen mich hier nichts an. Für mich ist es genung, daß die unendliche Menge von Ueberbleibseln des Alterthums, die ein einziger Mann, der verstorbene Cardinal Albani, hieher zu vereinigen gewußt hat, mein Erstaunen erregt, und daß ich das ausgezeichnete Glück nicht genung bewundern kann, mit dem er so viele zu einander passende Gegen-

stände aufgefunden hat, die durch die gute Wirkung, die sie an dem Orte ihrer Aufstellung hervorbringen, zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung ursprünglich verfertigt zu seyn scheinen.

Verdienste des Cardinals Albani um die neuere Kunst und die Kenntniß der alten; der wiederhergestellte gute Geschmack in der Sculptur und die wahre Richtung des antiquarischen Studii scheinen von dieser Villa ausgegangen zu seyn.

Der verstorbene Cardinal Albani hat von seiner frühesten Jugend an alles, was sich von alten Kunstwerken zu seiner Zeit auftreiben ließ, mit unermüdeter Sorgfalt gesammelt: Und seine Zeit dauerte lang, sie war der Befriedigung seiner edlen Liebhaberei sehr günstig. Er ward 80 Jahr alt, und ehe er den Geschmack an der Antike wieder belebt hatte, theilte er ihn mit Niemanden in Rom.

Ihm gebührt das Lob, diesen Geschmack wieder hergestellt zu haben: durch das Ansehn seines Beispiels bei seinen Landsleuten, durch die Unterhaltung, die fremde Liebhaber in seinem Umgange fanden, durch den Schutz, den er Gelehrten und Künstlern angedeihen ließ. Diese wurden bei ihm mit einander vertrauet, sie lernten einer von dem andern: Mengs und Winkelmann sammelten hier den Stoff zu Werken, durch die ein neues Licht in der Kunst aufgieng. Der Künstler wurde auf die Ideen von wahrer Schönheit, von einfacher Größe und Bedeutung in den Werken der Alten zurückgeführt, und der Antiquar lernte diese als schöne Kunstwerke studieren. Die häufigen Ergänzungen verstümmelter Statuen, und die Lehren des Cardinals, der in dem Umgang mit der Antike alt geworden war, verdrängeten vorzüglich in der Sculptur jenen ausschweifenden Kirchenstil der Schüler des Algardi und Bernini, um dem reinern der Alten Platz zu machen. Zuletzt

zogen die römischen Magnaten manches vergessene Meisterstück aus ihren finstern Polterkammern hervor, und stellten sie entweder selbst an Oertern auf, die wenigstens zugänglich für Liebhaber und Künstler wurden, oder brachten sie, aufgeklärt über den Preis, den diese verkannte Waare vor den Augen der Schüler des Cardinals erhielt, in merkantilischen Umlauf, der immer mehr als eine gänzliche Versteckung den Künsten vortheilhaft wurde.

* * *

Beschreibung der Villa.

Der verstorbene Cardinal scheint den Plan zu Anlegung der Gebäude in dieser Villa erweitert zu haben, so wie er eine größere Menge von Kunstwerken erhielt, die er darin aufstellen wollte.

Das Hauptgebäude besteht aus einem Corps de Logis, zwischen zwei, wie es scheint, erst später angehängten Flügeln. Vor diesem Hause eine Terrasse, dann eine große Fontaine, und gegen über ein Gebäude im halben Cirkel, ein sogenannter Xystus oder Hemicyclum: vorn mit rund umhergehenden Arkaden, die einen offenen Porticus bilden, an dessen hinterer Wand Statuen in Nischen aufgestellt sind: hinten mit Zimmern.

Zur Linken, wenn man von dem Hauptgebäude ab auf diesen Xystus zugeht, mehrere kleine Gebäude, von denen ich nachher die vorzüglichsten näher anzeigen werde; und hinter denselben verschiedene Partien, Grotten, Fontainen, die nicht gleich ins Auge fallen.

Zur Rechten in eben dieser Richtung ein Bosquet, ein Obelisk in der Mitte verschiedener darauf stoßender Alleen, grüne Rasenplätze u. s. w.

Der

Der Garten selbst ist ziemlich im französischen Geschmack. Die Aussicht von der Terrasse vor dem Hause ab auf den Xystus mit der zwischen liegenden Fontaine ist mir die liebste Partie, und bei dem Xystus, dem Wohnhause gegen über, hat der Cardinal offenbar ähnliche Anlagen der Alten, von denen wir aus ihren Schriften wissen, vor Augen gehabt.

Das Hauptgebäude.

Porticus vor demselben.

Zwei Sphynxe von Basalt.

Rechter Hand am Ende † eine schöne Figur, die zu fliegen scheint, denn sie hängt an dem Marmorblocke mit dem Gewande, und ihre Füße berühren die Erde nicht. Die Gesichtsbildung ist sehr reizend, und das Gewand vortrefflich geworfen; doch könnte die Ausführung besser seyn. Auf dem Kopfe trägt sie ein Diadem, und in der Hand eine Fackel. Allein die beiden Arme sind neu. Man nennt diese Figur eine Juno, eine Ceres, eine Iris.

In den Nischen stehen: † ein Tiber mit einem jugendlichen Kopfe, von dem Winkelmann redet,[1]) ein August, ein Lucius Verus, ein Septimius Severus, ein Trajan, ein Hadrian.

Man hat diesen Figuren die Köpfe ziemlich willkührlich aufgesetzt. Die Statue des Septimius Severus fällt durch die nackten Beine bei dem geharnischten

1) G. d. K. S. 793.

nischten Körper auf. Winkelmann bemerkte sehr scharfsinnig, daß dieses sonderbare Costume am ersten auf den Kaiser Hadrian passe. Denn dieser befahl nicht nur seiner Leibwache zur Wiederherstellung der alten Disciplin, den Dienst mit unbekleideten Füßen zu verrichten; sondern gieng ihnen auch selbst darunter vor. Winkelmann rieth daher dem Cardinal, dieser Statue ihren wahren Kopf aufzusetzen: Allein es ist dabei geblieben.

* * *

Inwendig im Hause.

Der Sonderbarkeit des Sujets wegen bemerke ich auf dem Gange zur Küche einige Basreliefs, aus schlechtem Etruscischen Alabaster, welche auf Küche und Tafel Beziehung haben. Sie sind von schlechter Ausführung.

Linker Hand in einem Cabinette.

† Ein großes Gefäß von Alabastro Fiorito, in dessen Mitte sich eine Maske befindet.

Einige Büsten, worunter ein gut drappirter Augustus.

Eine Statue Antonius des Frommen.

† Ein Gladiator, der eine Victoria trägt, Füße neu, und Eine weibliche Figur mit einem Kopfe, deren Haare nach der noch jetzt bei den Italienern gewöhnlichen Mode, in ein Netz gebunden sind. Köpfe mit diesem Putze nennt man gemeiniglich: Sappho, ohne allen Grund.

Darauf

Darauf tritt man in die Gallerie der Griechischen Büsten oder Termen, denen ziemlich willkührliche Nahmen gegeben sind. Viele darunter sind schön, viele aber auch sehr mittelmäßig. Unter die besten rechnet man Themistocles, Paris und Scipio Africanus.

In den Nischen stehen Statuen, die sehr restauriret sind. Der seelige Cardinal gestand selbst, sie wären es sfacciatamente, auf eine unverschämte Weise. Einzelne Theile sind schön.

Am Ende der Gallerie findet man † eine sitzende weibliche Figur, die den Finger an die Backe legt. Sie hat einen sehr guten Ausdruck des Nachdenkens, daher viele darin eine Mnemosyne oder die Mutter der Musen sehen.

* * *

Rechter Hand. Capelle.

Hier trifft man eine schöne Urne aus Porphyr an, die statt Altars dient.

Dann wieder ein Cabinet mit einer † grossen Vase, aus Alabastro Fiorito, mit einer erhaben gearbeiteten Maske in der Mitte. Sie ist dem Gefäße auf der linken Seite völlig ähnlich.

† Eine ganz vortreffliche colossalische Büste einer Minerva. Sie ist die schönste, die ich von dieser Göttin kenne, und scheint ehemals zu einer Statue gehört zu haben. Aber schon in alten Zeiten hatte man sie zur Büste adaptiret. Schöne Büste einer Minerva.

† Eine vortreffliche und äußerst seltene Statue Domitians.[2]) Eine

2) Winkelmann Gesch. d. Kunst, W. E. S. 823.

Eine Statue Marc Aurels.

Eine sehr seltene Statue des Pupienus. Ehemals in der Villa Verospi.[3])

Lucius Verus und Marcus Aurelius, zwei Büsten.

* * *

Aus dem Cabinette tritt man wieder in eine Gallerie von Büsten oder Termen nebst Statuen in den Nischen. Auch hier sind wieder die Benennungen oft willkührlich, und das Gute ist mit dem Schlechten vermischt. Ich bemerke eine Diana, die ein Reh trägt.

Am Ende dieser Gallerie in zwei Cabinettern: Sturz eines gefangenen Königs mit einem Gewande von einer sehr raren Marmorart Breccia d'Egitto.[4]) Ein Löwe aus grünem Basalt. Mehrere Basreliefs. Ein Marsyas. Eine bekleidete weibliche Figur.

* * *

Flügel zur Linken.

Im ersten Zimmer.

† Ein schöner Kopf der Cybele, der nach dem einstimmigen Zeugnisse aller Russen der Czaarin Catharina der Zweiten ungemein ähnlich siehet.

Mehrere Basreliefs aus gebrannter Erde, unter andern dasjenige, welches die Verfertigung des

3) Winkelmann Gesch. d. Kunst, W. E. S. 862.

4) Winkelm. G. d. K. W. E. S. 112.

des Schiffs der Argonauten vorstellet, und von dem Winkelmann redet, [5a]) imgleichen ein anderes von Porphyr. Es stellet den Dädalus vor, wie er seinem Sohne Icarus die Flügel bereitet. [5b])

Eine gemahlte Landschaft. [6])

† Eine vortreffliche Büste des Jupiter Serapis aus grünem Basalt. Ich ziehe sie der ähnlichen Büste im Museo Vaticano vor, aber das Kinn ist neu. [7a])

Ein junger Lucius Verus, Statue.

Euripides, hoch erhoben auf einer Tafel gearbeitet, woran das Verzeichniß der von ihm verfertigten Theaterstücke stehet.

Diogenes und Alexander, Basrelief. [7b])

Ein Schauspieler.

Ein schöner weiblicher Körper in einer Stellung, die sich für eine Tochter der Niobe passen würde.

Noch zwei Schauspieler.

Ein Kind, das sich mit einer Maske bedecket, und durch die Oeffnung des Mundes die Hand steckt.

Zweites Zimmer.

† Eine vortreffliche Vase von Marmor, mit einer Friese rund umher, die die Thaten des Hercules vorstellt: in der Mitte ein Medusenkopf.

Unter

5[a]) Winkelmann G. d. K. S. 23.
5[b]) Winkelmann G. d. K. S. 489.
6) Winkelmann G. d. K. S. 564.
7[a]) Winkelmann G. d. K. S. 103.
7[b]) Winkelmann G. d. K. S. 709.

Unter den vielen Statuen, die in den Nischen stehen, bemerke ich eine Pallas im Stile des hohen Alterthums. Der Kopf, sagt Winkelmann, gleicht einem Egyptischen Werke.[8])

Zwei kleine Basreliefs mit Amorinen auf Wägen, die von verschiedenen Thieren gezogen werden. Der Gedanke ist sehr artig, und könnte dem Künstler zu einer Nachahmung mit verbesserter Ausführung Anlaß geben.

Zwei Vasen von schöner Form.

Ein Nil im Kleinen.

* * *

Drittes Zimmer.

Einige Termen von Alabastro Fiorito. Sonderbar sind die Zeugungsglieder, die, unter dem Gewande angegeben, durchscheinen.

Ein altes Mosaik, welches eine Landschaft an den Ufern des Nils vorstellet.

Eine antike Fontaine, welche einem Kinde zum Spielwerke gedient zu haben scheint.

* * *

Viertes Zimmer.

Ein trunkener Faun, sehr restauriret.

Ein Basrelief im sogenannten Etruscischen Stile.

Ein Schauspieler.

Eine Badewanne von weiß und schwarzem Granit: ein äußerst seltenes Stück.

Die

8) G. d. K. S. 458.

Die äußere Seite dieses Nebengebäudes oder Flügels ist mit einem Porticus gezieret, unter welchem man eine Diane von Ephesus antrifft.

Flügel rechter Seite.

Um der Symmetrie willen hat man diesem Flügel gegen über eine Faßade erbauet, hinter welcher jedoch kein Gebäude, sondern ein Bosquet ist.

Diese Faßade hat ein Portal, welches auf vier † schönen weiblichen Caryatiden ruhet. Sie sind sehr restauriret.

Oberer Theil des Mittelgebäudes.

Auf der Treppe.

Mehrere Basreliefs: Ein Fragment der Fabel der Niobe; Hercules in dem Garten der Hesperiden; zwei tanzende Bacchantinnen und Leucothea mit ihrem Zögling dem Bacchus und Nymphen. Winkelmann[9]) hält das letzte für das älteste, nicht allein von Hetrurischen, sondern auch überhaupt von allen erhobenen Arbeiten in Rom. Es ist aber, so wie die übrigen alle, merkwürdiger für den Gelehrten, als für den Liebhaber und Künstler.

Im

9) G. d. K. S. 160.

Im Vorzimmer.

† Ein Faun, der einen Schlauch trägt. Der Ausdruck ist gut, er zeigt Stärke und Behendigkeit, auch sind die Umrisse fließend, vielleicht ist aber der Körper ein wenig zu kurz.

Erstes Zimmer des obern Geschosses.

Einige Marinen von Manglar.
Einige Köpfe der Rosalba.

Zweites Zimmer.

Kopf eines Kindes und einer Alten. Büsten.

Drittes Zimmer.

† Apollo Sauroctonon, eine gute Statue aus Bronze mit Augen von Silber. Sie ist in der Größe eines Knaben von 10 Jahren, bei St. Balbina gefunden.

Winkelmann [10]) legt dieser Statue ein Lob bei, welches sie nicht ganz verdient. Er hält sie beinahe für ein Werk des Praxiteles. Hätte dieser Meister nichts bessers zu machen gewußt, so würde ihn sein

10) G. d. K. S. 544 imgleichen 375, wo er ihm die schönsten männlichen Beine beilegt. Auch dies scheint übertrieben.

sein Copist in der Villa Borgheſe weit übertroffen haben.

† Ein Bacchus und ein Faun, ein Paar kleine reizende Figuren, die in ihrer Kleinheit um ſo ſeltener und intereſſanter ſind: Vielleicht iſt aber außer dem Körper nichts daran alt.

† Die Apotheoſe des Hercules, dem Gelehrten intereſſanter als dem Künſtler; inzwiſchen hat die Figur der Victoria einen angenehmen Charakter.

† Ein ſchöner Kopf in Basrelief, welchen man den Poet Perſius genannt hat, ob derſelbe gleich einen Mann von reiferem Alter vorſtellet, und folglich auf den Perſius, der im 29ſten oder 30ſten Jahre ſtarb, nicht gedeutet werden kann.[11]) Andere halten ihn für einen Hadrian.

Ein Canopus aus grünem Baſalt.

Einige kleine Figuren aus Bronze.

Eine Diana und eine Minerva, deren Köpfe und Hände von Bronze ſind, das Gewand iſt von Alabaſter.[12])

Zwei Figuren des Diogenes, eine jede mit einem Hunde. Der eine von dieſen Hunden iſt antik.

Acht antike Begräbnißurnen aus Alabaſter und drei aus Porphyr.

11) Winkelmann G. d. K. S. 812.

12) Winkelmann G. d. K. S. 543.

Drei moderne Vasen, von denen zwei aus rothem Porphyr,[13]) und eine aus grünem Granit ist.

Viertes Zimmer.

Schöner Kopf eines Fauns.

† Der schöne Kopf des Fauns, den ehemals der Conte Marsigli besaß. Die Brust ist von Cavaceppi restaurirt.

Winkelmann[14]) rechnet ihn unter die schönsten des Alterthums, und mit Recht. Der Ausdruck unbefangener ländlicher Fröhlichkeit ist vortrefflich. Unter dem Kinne hängen Warzen.

Fünftes Zimmer.

Antinous als Osiris. Die ganze Maske ist modern.

Sechstes Zimmer.

Büste des Antinous.

† Antinous eine halbe Figur: Basrelief. Ausserordentlich schön, und vielleicht das merkwürdigste Stück in dieser Sammlung. Die eine Hand war bei der Findung des Werks verstümmelt, und nebst dem Arme in einer Richtung, die es anzuzeigen schien, daß ehemals ein Zügel damit gehalten sey. Dieser Umstand verglichen mit jenem, daß das Marmorstück in der inwendigen Seite ausgehöhlet ist,

13) Winkelmann G. d. K. S. 524.

14) G. d. K. S. 276.

ist, führte Winkelmann auf die Vermuthung, daß dieses Bruchstück ehemals einen Theil einer ganzen Gruppe ausgemacht, und den Antinous auf einem Wagen, ein Zeichen der Vergötterung, vorgestellt habe.[15])

Ein neuerer Künstler hat den Versuch gemacht, diese Idee wieder herzustellen, und ist dabei auf eine merkwürdige Erfahrung gekommen. Denn als er die Pferde, die den Wagen zogen, in ihrer natürlichen Größe darstellte, so wurde die Hauptfigur so unansehnlich, daß dieser Uebelstand die alten Künstler hinreichend rechtfertigt, welche die Pferde allemal den menschlichen Figuren aufopferten.

Jetzt trägt unsere Figur einen Blumenkranz, und ist in der Villa Hadrians gefunden. Sie giebt einen zuverlässigen Beweis von dem Flor der Kunst unter diesem Kaiser ab.

Ein weiblicher Kopf, den man Agrippina nennt.

* * *

Der große Saal.

Gallerie oder großer Saal.

Muster eines prächtigen und geschmackvollen Ammeublements.

Ein Muster eines prächtigen und zugleich, welches so selten zusammentrifft, eines geschmackvollen Ammeublements.

Die Marmorarten, womit die Wände bekleidet sind, bieten ihrer Abwechselung ungeachtet dem Auge lauter sanfte und angenehm einstimmende Farben dar.

Vier Säulen von Porphyr mit Basen und Capitälern von Bronze stützen die Architraven der

15) S. d. K. S. 842.

Thüren, über welche man zwei schöne antike Trophäen von weißem Marmor angebracht hat.

Ueber der dritten sieht man ein Basrelief, dessen Figuren mehrere weibliche Gottheiten vor einem Tempel vorstellen. Sie sind im altgriechischen Stil gezeichnet; Winkelmann schließt jedoch aus der Korinthischen Säulenordnung des Tempels, welche erst in spätern Zeiten erfunden wurde, daß dieser Stil bloß nachgeahmt sey.[16])

Schade ist es, daß die Architraven der Thüre von vermahltem Holze sind. Eine Sparsamkeit, welche zu sehr mit der übrigen Pracht dieses Saales, und mit dem Reichthum an Marmor in allen übrigen Theilen absticht. Vielleicht sind auch die Arabesken theils von eingelegter Arbeit, theils von Mosaik, und die untermischten modernen Cameen von Alabaster an den Pilastern verschwendet, und nicht am rechten Orte.

An den Wänden bemerket man vier große viereckigte Basreliefs, und vier andere kleinere ovale. Sie sind alle der Aufmerksamkeit werth, ich will aber nur ein einziges hier herausheben. Es stellet einen Mann vor, der einen Hasen hält, gegen den ein Hund anspringt. Es dienet zur Erklärung einer Statue auf dem Capitol, wie ich dort bemerket habe.

Auf den Tischen von schwarz und weißem Marmor stehen vier Büsten aus Bronze und Basalt. Die schönste darunter gehöret einem jungen Manne,

16) S. d. K. S. 464.

Manne, um dessen Stirn ein Diadem gewunden ist. Die Augäpfel sind von moderner Composition, der Mund aber ist schon ehemals vergoldet gewesen.

In zwei Nischen mit Spiegeln bekleidet stehen zwei vortreffliche Statuen über Lebensgröße. Die eine stellet † eine Minerva vor, deren Arme mo- Minerva.
dern sind. Der Kopf hat etwas ernsthaftes, das aber nicht zurückstoßend ist. Das Gewand ist unvergleichlich.

Winkelmann setzt diese Statue in die Zeiten des hohen Stils unter den Griechen. „Sie ist, sagt er, der großen Künstler dieser Zeit würdig, und das Urtheil über dieselbe kann um so viel richtiger seyn, da wir den Kopf in seiner ursprünglichen Schönheit sehen. Denn es ist derselbe auch nicht durch einen scharfen Hauch verletzet worden, sondern er ist so rein und glänzend, als er aus den Händen seines Meisters kam. Es zeiget sich in dem Kopfe eine gewisse Härte, welche aber besser empfunden als beschrieben werden kann. Man könnte in dem Gesichte eine gewisse Grazie zu sehen wünschen, die dasselbe durch mehr Rundung und Lindigkeit erhalten würde.“ [17])

An einer andern Stelle bemerkt er: „Die Unterlippe hänge ein wenig herunter, zum Zeichen mehrerer Ernsthaftigkeit.“ [18])

17) Winkelmann G. d. K. S. 474.

18) G. d. K. S. 362. In den Annotazioni sopra le Statue di Roma, welche zu Coburg 1784 mit den Briefen Winkelm. an einen Freund in Liefland heraus

Charakter der Minerva.

Der Charakter der Minerva ist weibliche Schönheit verbunden mit männlichem Ernste. Ihr gesenktes Haupt, und ihr in sich gekehrter Blick zeigen Nachdenken und Prüfung an. Ihre gewöhnlichen Attribute: der Helm, der Brustharnisch, die Eule, zuweilen die Schlange ꝛc. sind bekannt.

Bei dem Begriff, den sich die Alten von dieser Göttin machten, scheint zwar die Hauptidee: Weisheit, zum Grunde gelegen zu haben; aber so wie diese Weisheit sich in verschiedener Anwendung thätig äußert, so hat man diesen Begriff auch auf verschiedene Art bestimmt.

Bald bezeichnet die Göttin, Weisheit, welche kriegerische Tapferkeit leitet, und vermöge dieser Eigenschaft, welche der Nahme Pallas andeutet, führt sie das Schild, das von dem Ziegenfelle, womit es ursprünglich bedeckt war, Aegis heißt. Bald giebt man dieser Weisheit eine der Zartheit ihres Geschlechts angemessene Richtung. Sie wird entweder die Gesellschafterin der Musen, die Beschützerin unterhaltender Talente: Minerva; oder die Vorsteherin häuslicher den Weibern eigener Arbeiten, besonders der Stickerei: Ergane. Welche wohlthätigere Anwendung kann aber die Weisheit erhalten, als die Beförderung des Haupterfordernisses zur Glückseligkeit unsers Lebens: der Gesundheit? In so fern sie diese zu erhalten lehrt, wird sie Hygea, Minerva

heraus gekommen sind, bemerkt er S. 54, daß der Kopf dieser Statue abgesondert gearbeitet, und dem Rumpfe eingesetzet worden.

Minerva salutifera, medica genannt, und dann führt sie eine Schlange bei sich.

Die andere Statue gegenüber stellet † eine Leucothea. Leucothea vor, die den Bacchus in ihren Armen trägt, und ihn mit Blicken der Zärtlichkeit anschaut. Das Kind streckt seine Arme nach ihr aus. Der Kopf der Leucothea gleicht der berühmten Büste der Ariadne auf dem Capitol. Der rechte aufgehobene Arm ist schlecht restaurirt. Auf den Achseln ist ein Mantel befestiget.[19])

Leucothea hieß vor ihrer Vergötterung Ino. Sie war die Schwester der Semele, der Mutter des Bacchus, dessen Erziehung sie übernahm. Diese Statue ist einzig in ihrer Art.

† Plafond von Mengs.

Dieser berühmte Plafond besteht aus einem Mittel- und zwei Seitenstücken. Das mittelste Gemählde stellet den Parnaß, von den beiden Seitengemählden aber das eine einen fliegenden Genius, das andere den Ruhm unter einer weiblichen Figur vor. Plafond von Mengs.

Der Parnaß enthält den Apollo, die neun Musen und ihre Mutter Mnemosyne. Beurtheilung des Plafond von Mengs.

Von diesen Figuren scheinen die mehresten vor sich stehend nur mit sich selbst beschäfftigt zu seyn: Sie zeigen keinen Ausdruck einer verbundenen oder von mehreren vereinigten Personen unter einander abhangenden Thätigkeit.

19) Winkelmann G. d. K. S. 411.

Ich gestehe, daß ich diese Composition nicht billigen kann.

Es ist nicht genung, wie mich dünkt, daß mehrere Personen in einem Gemählde darum vereinigt angetroffen werden, weil man sie sich vereinigt denken kann: es sey, daß sie durch Aehnlichkeit ihres Charakters, ihrer Bestimmung, ihrer Schicksale zusammengezählt werden, oder daß sie sich der Erinnerung bei der Nennung ihres Nahmens zu gleicher Zeit darstellen. Nein! ich will, daß ein sichtbarer gemeinschaftlicher Zweck sie zusammenbringe, daß sie zusammen stehen, weil ich sie zusammen handeln sehe; Kurz! daß der Grund, aus dem ich mir ihre Vereinigung erkläre, in dem Bilde selbst liege, nicht in der Erinnerung an ihre homogenen Eigenschaften.

Ein jedes Gemählde von mehreren Figuren muß eine dramatische und wenn man lieber will, eine pantomimische Situation enthalten; die Darstellung einer coexistirenden Handlung; keine Aufzählung der Akteurs.

Ich würde es dem Raphael schlechten Dank wissen, wenn er die Philosophen in der Schule von Athen, oder die Kirchenväter in dem Streit über das heilige Testament, selbst den Apollo und die Musen in seinem Parnaß mit getrenntem Antheile an einer aktuellen Beschäfftigung nur darum zusammengereihet hätte, weil sie einen gemeinschaftlichen Nahmen führen, oder eine gemeinschaftliche Bestimmung haben, wornach ich ihr Zusammenstreben nicht gegenwärtig bemerke.

Man

Man kann einwenden: die Musen und Apollo ruhen hier neben einander; es ist schon interessant genung, zehn weibliche Figuren von verschiedener Schönheit neben einem schönen jungen Mann in schwesterlicher und brüderlicher Einigkeit zu erblicken: Allein dieses unbefangene Ruhen neben einander würde doch immer mit einem gewissen Ausdruck eines wechselseitigen zärtlichen Genusses vergesellschaftet seyn müssen, wenn nicht dem Endzweck, dem Auge schöne Formen darzubieten, auch der besondere, und der Mahlerei gewiß wichtigere, durch den Ausdruck des Antheils, den der Mensch an den neben ihm handelnden Menschen nimmt, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden, aufgeopfert werden sollte.

Die Musen hätten, — ein Bild der Harmonie zwischen Künsten und Wissenschaften — mit Rosenkränzen umwunden, sich im frohen Reihetanze drehen, oder mit Entzücken auf die Gesänge des Apollo horchen, oder einen ihrer Lieblinge, allenfalls den Cardinal Albani selbst zu ihren Geheimnissen einweihen, ihm den Becher angefüllt mit dem Wasser der heiligen Quelle reichen können. Dann hätten die neben einander gestellten Figuren uns auf den Begriff des verschwisterten Bandes zurückgeführt. So aber stehen sie, außer den beiden, die mit einander tanzen, wie einzelne Statuen, als Clio, als Melpomene, als Thalia, jede für sich, jede nur mit der Arbeit beschäfftigt, die ihnen der Dichter anweiset, wenn er sie einzeln braucht.

Aber selbst in dieser Rücksicht ist nicht immer der allgemein festgesetzte Charakter beibehalten. Die

süßli-

süßliche Mine paßt sich nicht für die tragische Muse. Ueberhaupt kann man den mehresten Köpfen unsers Künstlers den Vorwurf machen, daß sie selten das Gefühl großer hoher Seelen geben. Die mehresten haben eine Lieblichkeit, die an das Unbedeutende, Fade gränzt, und der Kopf des Apollo in diesem Bilde entgeht diesem Vorwurf gleichfalls nicht.

Sollte nicht dieses übertriebene Bestreben nach gefälligem Reiz, welches ich auf die lange Ausübung der Miniaturmahlerei, bei unserm Künstler setze, dem Ausdruck der Köpfe, die wir hier vor uns sehen, eine gewisse mißfallende Eintönigkeit geben? Zwei darunter sind nach lebenden Personen gebildet: Die Muse, die sich auf den Ellnbogen stützt, stellt die Marquise Lepri vor; zu der Mnemosyne hat seine Frau gesessen. Beide sind Portraits in dem historiirten Bilde geblieben.

Die Stellungen jeder einzelnen Figur sind sehr abwechsend und sehr schön gewählt, aber sie stehen zu einzeln, sie gruppiren mit den übrigen nicht zusammen. Man sagt: Mengs habe wenig Werth auf den Theil der mahlerischen Erfindung gelegt, der mehrere Figuren in abwechselnden Lagen zu einem Ganzen verbindet, das dem Auge eine wohlgefällige Form darbietet. Er habe nur in Rücksicht auf den Vortheil gruppirt, den die Beleuchtung daraus zieht. Inzwischen, es ist nicht zu leugnen, daß die Gruppirung noch eines von diesem independenten Reizes in Rücksicht auf die Zeichnung der Formen größerer Massen in einem Bilde fähig ist. Das Auge liebt seine Axe an den Umrissen der Figuren, die neben einander

ander stehen, ununterbrochen fortzudrehen, und von der einen zu der andern durch eine schickliche Verbindung geleitet zu werden. Es haßt alle Sprünge, die seine Aufmerksamkeit zerstreuen. Die Regel der Pyramidalgruppirung und des Contraposto, oder die gegen einander gestellten Gliedmaßen verschiedener Figuren unter eine Ansicht zu bringen, ist zwar oft übertrieben worden, hat aber, wenn sie mit gehöriger Mäßigung gebraucht wird, ohnstreitigen Anspruch auf unser Vergnügen. Mengs, der den Mißbrauch seiner Vorgänger in diesem Stücke einsah, hatte dennoch Unrecht, den Grundsatz selbst zu verwerfen.

Allerwärts, wo ich das Werk unsers Mengs im Einzelnen betrachte, zieht es meine ganze Bewunderung auf sich. Vielleicht ist nie in neuern Zeiten ein männlicher Körper schöner gemahlet worden, als der des Apollo. Alle übrige Figuren sind schön gestellt, sehr fein und richtig gezeichnet, [20]) gut gründet, und colorirt mit einer Stärke, die nur einem Mengs in Gemählden al Fresco möglich war. An einigen Orten dürfte diese zu schön seyn. Z. B. in dem blauen Gewande der Mnemosyne, und überhaupt in allen Figuren auf dem zweiten Plane, die nach den Regeln der Luftperspektive zu stark vortreten.

Die Figuren dieses Parnasses sind gemahlt, als wenn sie in horizontaler Richtung gesehen werden sollten:

20) Bis auf die verkürzten Beine der tanzenden Figuren, die dem Künstler nicht ganz geglückt zu seyn scheinen.

sollten: Hingegen die Gemählde zu den beiden Seiten dieses Plafonds stellen schwebende Figuren in der Verkürzung vor, und contrastiren, wie man leicht denkt, durch diesen angenommenen Augenpunkt mit den Figuren in dem Mittelgemählde.

Wenn man die Bestimmung eines Plafonds erwägt, so kann man nicht leugnen, daß diese Figuren an ihrer Stelle mehr Wirkung thun als die vorigen: Mögen doch diese immerhin für sich betrachtet schöner seyn. Un bon propos sagt Montaigne n'est pas toujours à propos. Ich schließe mich daher an diejenigen an, die diesen Seitengemählden, unter denen die Renommee besonders hochgeschätzt wird, viel Lokalverdienst beilegen: unbekümmert über nachstehenden Ausspruch unsers Winkelmanns: „Durch pedantische Künstler ohne Empfindung, da diese theils durch das Schöne nicht gerühret werden, theils dasselbe zu bilden unfähig gewesen, sind die gehäuften und übertriebenen Verkürzungen in den Gemählden an Decken und Gewölbern eingeführet, und diesen Plätzen dergestalt eigen geworden, daß man aus einem daselbst ausgeführten Gemählde, wenn nicht alle Figuren wie von unten auf erblicket erscheinen, auf die Unschicklichkeit des Künstlers schließet. Nach diesem verderbten Geschmacke werden insgemein die zwei Ovalstücke an der Decke der Gallerie in der Villa Albani dem mittleren Hauptgemählde von eben dem großen Künstler vorgezogen, wie dieser in der Arbeit selbst voraussah, und auch in Verkürzungen und im Wurfe der Gewänder nach Art des neuen und des Kirchenstils dem gröberen Sinne Nahrung und Weide hat geben wollen.

wollen. Eben so wird der Liebhaber der Künste urtheilen, wenn derselbe Bedenken hat für einen Sonderling gehalten zu seyn ꝛc.“ [21])

Ob mein Urtheil durch eine ähnliche Furcht bestimmt sey, mögen die Gründe zeigen, womit ich im ersten Theile meine Beurtheilung der Plafonds in den Logen des Vaticans unterstützt habe. Auf diese beziehe ich mich, und bemerke nun noch hier, einige kleinere Gemählde, die rund umher nach Zeichnungen von Mengs nach Art der Basreliefs grau in grau ausgeführt sind.

Die eben beurtheilten Mahlereien scheinen das Urtheil zu bestätigen, welches ich im ersten Theile bei der Beschreibung der Camera de Papiri im Vatican über unsern in mehrerer Rücksicht merkwürdigen Landsmann gefället habe.

Bestätigtes Urtheil über das Verdienst des Mengs als Mahler.

Mengs hat einzelne, vorzüglich jugendliche Figuren in einer Vollkommenheit gemahlt, die ich keinem andern Künstler kenne. Ich würde, wenn ich zu wählen hätte, kein Bedenken tragen, Figuren, an denen liebliche Heiterkeit den Hauptzug im Charakter ausmacht, mir lieber von ihm, als von einem Raphael, Correggio oder Tizian mahlen zu lassen. Er zeichnete, ründete, und colorirte so gut, als einer von ihnen. Hat sein Ausdruck nicht das Bedeutungsvolle des Raphael, so hat er mehr Reiz, und weniger Affektation als die lächelnden Figuren des Correggio.

Ueber-

21) Winkelm. G. d. K. S. 381 und 382. W. E.

Ueberhaupt glaube ich, daß die Bildhauerkunst dadurch verlohren hat, daß er ihr seine Bemühungen nicht widmete. Denn der Ausdruck einer Seele in einem Zustande der Ruhe ist ihm oft geglückt, da ich ihm hingegen die ächte Darstellung der Seele in Thätigkeit des Affekts selten kenne.

Er hatte sich ein Ideal von der Mahlerei der Alten entworfen, auf welches er nur durch ihre Sculptur geleitet werden konnte. Vermöge desselben ward ihm Schönheit der Bildung des Körpers höchste Bestimmung der Mahlerei. Wir Neueren aber suchen diese in dem Interesse eines wohlgefälligen Ausdrucks einer sichtbaren neben einander bestehenden Handlung. Sollten wir uns auch irren, so fürchte ich doch, daß dieser Irrthum mit unserer Denkungsart, mit unserer Weise das Schöne zu empfinden zu sehr zusammenhänge, als daß wir jemals für die entgegengesetzte Wahrheit Sinn erhalten sollten.

Es ist nicht gleichgültig, zu erörtern, wer von uns beiden Recht hat, ob Mengs, ob wir, die wir einem Raphael und andern älteren Meistern die Bildung unsers Geschmacks in der Mahlerei verdanken. Mengs ist das Haupt einer Schule geworden, deren Zöglinge in alle Theile der Welt ausgegangen sind. Seitdem hört man von der einen Seite von Idealen, von der nothwendigen Nachahmung der Antike predigen, von der andern über Mangel an Ausdruck und Leben klagen.

Man höre wie die ersten declamiren:

Schönheit ist der Zweck aller bildenden Künste: und den Begriff dieser Schönheit findet man nur in

den

den Formen der alten Statuen: Wenn man sie durch den Pinsel auf das Tuch überträgt, so wird die Wirkung ihrer Schönheit durch den Zauber der Farben und der Beleuchtung noch erhöhet werden: Keine Sujets, deren Ausdruck das Ideal der schönen Gestalt schwächen muß: Keine heftige Affekten: Kein Contrast, keine Gruppen, deren schöne Form im Ganzen die Schönheit einzelner Theile versteckt: Wenige Figuren mit einem edeln Ausdruck ohne starke Bewegung der Gliedmaßen neben einander gestellt; so verfuhren Parrhasius und Apelles, so sehen wir die Basreliefs der Alten.

Und nun die Grundsätze der andern Parthei:

Schönheit ist überhaupt sichtbare Vollkommenheit, nicht bloß Vollkommenheit der Umrisse in ihrer Uebereinstimmung gegen einander: Mahlerei ist nicht Sculptur: Wir wissen nichts von der Mahlerei der Alten: wenn wir von ihrer Sculptur für unsere neue Mahlerei erborgen, so laufen wir Gefahr, statt Gemählde colorirten Stein zu liefern.

Ich bin auf der Seite dieser letzten: ich will meinen Geschmack zu rechtfertigen, und beiher die Gründe der gegenseitigen zu widerlegen suchen.

Ueber den höchsten Zweck der Mahlerei: ob die Alten uns darin zum Muster dienen können.

Die bildenden Künste gewähren uns ein doppeltes Vergnügen. Einmal dasjenige, welches aus dem Anschauen schöner Gestalten entspringt: Dann dasjenige, welches bei der Gewahrnehmung einer interessanten Handlung zum Grunde liegt. Ganz etwas anders ist es, von einer schönen Bildung angezogen zu werden: ganz etwas anders, bei dem Anblick

eines Körpers, dessen Bewegungen eine thätige Seele anzeigen, eine angenehme Unterhaltung zu finden.

Der Eindruck einer schönen Gestalt läßt sich ohne wirkliche aktuelle Thätigkeit der Seele, mithin ohne merkliche Bewegung des Körpers gedenken. In den mehresten Statuen der Alten finden wir nur die Fähigkeit zu handeln, den Charakter des wirkenden Wesens in der Gestalt in ruhiger Fassung angedeutet, und es scheint selbst, daß eine zu lebhafte Anstrengung des Körpers als eine Folge eines sehr interessirten Zustandes der Seele den Formen der Schönheit nachtheilig sey.

Hingegen das Interesse, welches wir an Darstellung der Handlung nehmen, ist von dem Ausdruck einer wirklich thätigen Seele, mithin eines Körpers in Bewegung unzertrennlich. Denn die bildenden Künste haben kein anderes Mittel, die Aktivität der Seele deutlich zu machen, als die Aktivität des Körpers.

So gut ich mir nun das Ideal, oder, wenn ich so sagen darf, das Summum von einer Darstellung eines schönen Körpers ohne das Ideal oder das Summum einer interessanten Handlung denken kann, so gut kann ich mir das Ideal einer interessanten Handlung ohne das Ideal einer schönen Gestalt denken.

Der heilige Andreas Corsini vom Guido, der mit dem Ausdruck gänzlicher Hingebung seine Seele zu Gott erhebt, ist unstreitig dem Ideal einer interessanten Handlung näher, als der an Gestalt unendlich vollkommenere Antinous im Belvedere.

Aber wird man sagen: Der Künstler vereinige beide Vorzüge in ihrer höchsten sichtbaren Vollkommenheit: er mahle den heil. Andreas Corsini so schön als den Antinous: Der Bildhauer gebe dem Antinous einen eben so interessanten Ausdruck als der Mahler dem heil. Andreas Corsini gegeben hat. — Kann er dies, so liegt seine Verbindlichkeit dazu außer Zweifel. In dieser Vereinigung liegt Schönheit, nicht in vollkommener Gestalt allein, nicht in vollkommenem Ausdruck allein.

Wenn er es aber nun nicht kann: wenn seine Kräfte, wenn die Gränzen seiner Kunst es nicht zulassen? Wenn er nicht in gleichem Grade interessant und schön seyn kann, wo soll das Summum, wo das Minimum jeder Kunst liegen, soll er immer mehr interessant, oder immer mehr schön seyn? Wollen wir lieber die Figur auf dem Gemählde mit Aufopferung des Bedeutungsvollen unter idealschönen Formen, oder die Statue mit minder übereinstimmenden Umrissen bedeutungsvoller sehen? Dies ist die Frage, deren Beantwortung nur die Regel giebt: Daß jede Kunst ihre eigenthümlichen Vorzüge und ihre eigenthümlichen Mängel hat; daß sie daher bei ihrer Annäherung zur sichtbaren Vollkommenheit sich denjenigen Theil derselben vorzüglich vor Augen setzen müsse, den sie am sichersten zu erreichen hoffen darf. Dieser ist ihr Hauptzweck, der andere Nebenzweck: und da wir ein Werk von sterblichen Händen in der höchsten sichtbaren Vollkommenheit zu sehen nicht hoffen dürfen, so nennen wir dasjenige schön, was sich dem Hauptzweck am meisten nähert, ohne sich von dem Nebenzweck am weitesten zu entfernen.

Mehr als ein Grund scheint der Bildhauerei den Zweck anzuweisen, durch schöne Gestalten mehr als durch Darstellung interessanter Handlungen Eindruck auf den Zuschauer zu machen. Denn wenn jede Kunst denjenigen Eindruck am liebsten hervorbringen soll, den sie am vollständigsten hervorbringen kann; so finden wir, daß die Sculptur den vollständigsten Genuß, die höchste Illusion von demjenigen gewährt, was wir mit der Hand greifen, fühlten, mit dem Auge lange und von allen Seiten in mehreren Profilen betrachten, mithin so gut als greifen können. Dies sind die festen Formen des Körpers. An ihnen lieben wir das Uebereinstimmende, das Wohlgeordnete, das Schöne zu übersehen, im Detail zu untersuchen, dann wieder im Ganzen gegen einander zu halten. Wenn wir Reiz von diesen Formen fordern, wenn wir sie in Bewegung sehen wollen, so ist es doch hauptsächlich in Rücksicht auf die vortheilhaftere Art, wie die festen Formen, die Umrisse des Körpers, das was wir greifen können, sich dadurch darstellen; und in allen Fällen, wo wir einen beträchtlichen Theil des Anziehenden der Gestalt aufopfern müssen, verlangen wir die Bewegung nicht.

Diesen Grundsätzen getreu haben die alten Bildhauer ihre Figuren gemeiniglich mit ruhiger Fassung der Seele dargestellt. Die wenigen, die wir in einem merklichen Grade von Thätigkeit gebildet finden, sind es doch vorzüglich in Rücksicht auf den Vortheil, den die Stellung ihres Körpers daraus zieht.

Ist es nun ausgemacht, daß Bildhauerei den höchsten Genuß der schönen Gestalt giebt, so lassen

sie uns untersuchen, ob sie in einem gleich hohen Grade der Darstellung interessanter Handlungen fähig sey.

Zu dem Begriff und noch mehr zu Mitempfindung einer Handlung gehört zweierlei: eine deutliche Vorstellung des Zustandes, in welchem sich die Seele bei der Bewegung des Körpers befindet, das Wie? Dann der Veranlassung dieses Zustandes, des Grundes der Bewegung: das Warum? In den mehresten Fällen läßt sich die Befriedigung dieses letzten Anspruchs in den bildenden Künsten nicht denken, ohne daß ich die Lage zeige, worin sich die handelnde Person zu den Gegenständen befindet, die sie umgeben. Eine Figur mit aufwärts gekehrtem Blick und ausgestreckten Händen giebt noch keine Vorstellung der Freude über den Anblick der Sonne; und selbst bei Affekten, deren tägliche Erscheinung uns unbekümmert über deren gegenwärtigen Entstehungsgrund macht, ist die Darstellung der bestimmten Veranlassung derselben kein für unser Vergnügen gleichgültiger Zusatz. Heliodor, der vor der Erscheinung des Engels erschrickt, und ein erschrockener Mann überhaupt, werden in Ansehung des Eindrucks, den sie auf den Zuschauer machen, in keine Vergleichung kommen können.

Beide Erfordernisse zu einer deutlichen und vollständigen Erkenntniß einer sichtbaren und coexistirenden Situation oder Handlung scheint mir die Bildhauerei in dem nämlichen Grade von Vollkommenheit, womit sie Schönheit der Formen giebt, nicht liefern zu können. Einmal ist sie nicht im Stande,

den Antheil, den die handelnde Person an einem Gegenstande außer ihr nimmt, so deutlich und unverkennbar zu geben, als ihre Schwester die Mahlerei. Das Anheften des Blicks, das feinere Muskelnspiel sowohl des Gesichts als der Hände, die Veränderung der Farbe hat der Meißel weniger in seiner Gewalt als der Pinsel. Alle diejenigen Affekte also, die eine Veränderung auf den Körper in der Absicht hervorbringen, damit eine äußerliche Wirkung auf andere daraus entstehe; die sich mit andern verbinden müssen; welche streben, das Uebel abzuwenden, oder das Gute zu erlangen; Zorn, Furcht, Verlangen, liegen besonders außer den Gränzen der Sculptur. Nicht zu gedenken, daß ein sehr heftiger Affekt, den doch manche Situation nothwendig macht, den Formen der Schönheit zu nachtheilig ist, als daß sie sich daran wagen dürfte. Es giebt auch Affekte, die in ihren Aeußerungen von sehr kurzer Dauer sind, z. B. Zorn, wüthendes Leiden. Will die Sculptur die vorübergehende Aeußerung einer auf diese Art erschütterten Seele anheften, so entsteht daraus ein Widerspruch mit der harten festen Materie, der wenigstens mich immer unbefriedigt gelassen hat.

Die Sculptur liefert alles, was in der Natur fest, und einer Dauerhaftigkeit fähig ist, die uns zum Betasten einladet, so vollkommen illusorisch, daß sie uns in allen übrigen Darstellungen, die sie unternimmt, eine ähnliche Treue zu erwarten berechtiget. Eine Statue stößt uns auf: Sie bleibt, wenn wir gleich das Auge, den Sinn, durch den wir am mehresten gewohnt sind, uns täuschen zu lassen, zudrückten.

Nie

Nie aber werden diese Mängel auffallender als wenn sich die Sculptur an Vorstellungen von Situationen wagt, zu deren deutlicher Erkenntniß die Zusammensetzung der handelnden Person mit vielen andern, mit Nebenwerken, und nun gar mit Gegenständen erfordert wird, die sich nicht greifen lassen; z. E. mit Gebäuden, mit Gegenden u. s. w. Das Unnatürliche fällt auf; außerdem habe ich schon im ersten Theile bei Gelegenheit des Farnesischen Stiers bemerkt, welche Schwierigkeiten sich weitläuftigen Compositionen in der Bildhauerkunst entgegen setzen. Ich bemerke nur noch hier am Ende: daß eine ganze Composition von Gestalten, die den vollkommensten Eindruck der Schönheit der Formen intendiren, einförmig werden müßte, und ohne Nachtheil der Deutlichkeit des Ausdrucks verschiedener Affekte sich nicht denken lasse.

Ganz anders verhält es sich mit der Mahlerei. Diese hat zwar auch Schönheit zum höchsten Zweck, aber in einem viel weitläuftigeren Verstande als bloß Schönheit der Umrisse, Vergnügen an dem Uebereinstimmenden, an dem Wohlgeordneten. Ihr ist Schönheit sichtbare Vollkommenheit, die sie in einem wohlgefälligen Ausdrucke einer coexistirenden Handlung suchet. Ich setze die Einschränkung wohlgefällig hinzu, weil sie den Ausdruck, der widrige Formen hervorbringt, scheuet, und die Schönheit derselben zur Verstärkung des Interesse braucht. Aber da sie auf das Anziehende einer schönen Gestalt in Ruhe nicht den nämlichen Anspruch hat, als ihre Schwester die Sculptur, so arbeitet sie auch weniger darauf los: und von jeher hat man diejenigen Mah-

ler am höchsten geschätzt, die die Darstellung des Eindrucks einer thätigen Seele auf den Körper zum Gegenstande ihrer Bemühungen gemacht haben.

Mich dünkt mit Recht! Eine schöne Figur in Ruhe in der Mahlerei, und in der Bildhauerkunst, welch ein Unterschied! Diese letzte giebt einen so vollständigen Genuß, wir treten um sie herum, wir beschauen, wir betasten sie von allen Seiten; die Illusion, welche so hoch getrieben ist, als die bildenden Künste es zulassen, scheint uns so sehr an ihrer Stelle, so richtig angewandt, um die Ansprüche auszufüllen, welche wir an Uebereinstimmung sichtbarer Theile zum sichtbaren Ganzen machen! Aber der gemahlten Figur in Ruhe scheint, so schön sie ist, noch immer etwas abzugehen. Ist es die wirkliche Ründung, ist es der Anspruch, den uns die Farbe, der Blick, die deutlichsten Zeichen des Lebens auf merkbarere Andeutung eines wirksamen Wesens geben? Genung! die Erfahrung lehrt es, wo es auf Schönheit der Gestalt ankommt, da vereinigen wir uns mit einem Werke in runder Bildnerei viel inniger als mit einem andern auf der Fläche.

Den Abgang dieses Genusses ersetzt die Mahlerei durch Darstellung der Gestalt in Handlung. Diese liefert sie in einer mehr befriedigenden Maaße als alle übrige bildende Künste. Bei einzelnen Figuren, die getrennt von äußeren Verhältnissen stehen, fließen freilich Mahlerei und Bildhauerkunst zusammen, aber auch hier hat die erste den Vorzug einer größeren Treue in Darstellung des Affekts. Wer sich davon überzeugen will, darf nur den Kopf einer Niobe und

einen

einen Magdalenenkopf vom Guido vergleichen. Der zum Himmel gekehrte Blick, die rollende Thräne, die Farbe, das fliegende Haar, die Hände, denen man es ansieht, daß sie den schönsten Busen schlagen, nicht bloß betasten: Alles dies drückt die Bildhauerei nicht mit gleichem Glücke aus. Große Compositionen aber, die mit dem Affekt der handelnden Person zugleich die Veranlassung der Handlung in ihrer Lage gegen andere zeigen, giebt die Mahlerei allein.

Die Mahlerei ist privilegirt, uns zu täuschen. Wir erblicken ein Gemählde wie ein Phantom, wie eine Erscheinung an der Wand, die verschwindet, so bald wir darnach greifen. Alles, was daher in der Natur dem Scheine ähnlich ist, entweder der Geschwindigkeit wegen, mit der es übergeht, oder weil wir nie durch das Gefühl uns von dessen Wirklichkeit haben überzeugen können, stimmt mit dem Umfang ihrer Hervorbringungskraft überein. Dahin gehört der flüchtige Eindruck der Seele auf den Körper, dahin ein großer Umfang von Gegenständen, die sich mit den Händen nicht auf einmal umfassen lassen.

Sollte sie daher auch bei Darstellung dieses bloß Sichtbaren den Grad der Illusion nicht erreichen, auf den die Sculptur in Hervorbringung zu betastender Körper Anspruch machen kann; wir verzeihen ihr. Sie liefert uns tausend Begebenheiten, die wir lieber mangelhaft als gar nicht sehen wollen, und zu deren versinnlichter Anheftung die runde Bildhauerei ganz außer Stande ist; die flache aber mit größerem Bedürfniß unserer Nachsicht.

Lassen Sie mich meine bisherigen Bemerkungen noch einmal unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen.

Die Sculptur liefert den Genuß schöner Gestalten vollständiger als jede andere bildende Kunst: hingegen zur vollständigen Darstellung einer Handlung, zum Ausdruck einer wirklich thätigen Seele, in der Lage, die diese Thätigkeit rechtfertigt, ist sie weniger geschickt. Dieser letzte Vorzug gebührt der Mahlerei in einem Grade, den keine andere Kunst erreicht; dagegen gewährt sie den Eindruck einer schönen Bildung mangelhafter als die Bildhauerkunst.

Nun soll jede Kunst dasjenige am liebsten hervorbringen wollen, was sie am vollständigsten hervorbringen kann: mithin muß die Bildhauerkunst in allen Fällen, wo sich Schönheit der Bildung und Ausdruck einer thätigen Seele in gleicher Vollkommenheit nicht erreichen lassen, lieber die Seele in Ruhe lassen, auf den Antheil, den wir an ihrem interessirten Zustande nehmen, in der größten Vollkommenheit Verzicht leisten, um das Anziehende einer schönen Gestalt zu bewahren, und umgekehrt die Mahlerei lieber weniger vollkommen an Gestalt und desto wahrer im Ausdruck derjenigen Fassung der Seele seyn, welche die Handlung erfordert.

Aber sollten sich nicht beide in einem gleich hohen Grade vereinigen lassen? Da die Alten auf dieser Stufe der Vollkommenheit gestanden haben, warum sollten nicht wir Neueren? —

Wir wissen nichts gewisses von den historischen Compositionen der alten Mahler. Es hat sich kein

vorzügliches Werk dieser Art auf uns erhalten. Was wir von ihnen, es sey an Beispielen oder an Grundsätzen, für die Mahlerei erborgen könnten, würde bloß von der Sculptur zu borgen seyn: und von dieser läßt sich so gut wie gar nichts borgen. Es scheint vielmehr, daß die Regel der Abwechselung in der Einheit; des Contrasts; der nothwendigen Vernachläßigung der Nebenfiguren; der Streit zwischen dem Ausdruck eines lebhaften Affekts, und der Uebereinstimmung der Umrisse unter einander, es zu aller Zeit unmöglich gemacht habe, die Darstellung einer Begebenheit, die mehrere Akteurs erfordert, mit lauter Idealen schöner Gestalten zu vollführen.

Doch es sey! Die Griechen haben es gekonnt. Können es darum die Neueren? Die Griechen waren von der schönsten Natur umringt, alle ihre Erfahrungen über die Aeusserung der Seele auf den Körper machten sie an den schönsten lebenden Geschöpfen. Wo soll der neuere Künstler die seinige machen? Nicht in der Natur? Am Stein, der in einer ganz andern Absicht bearbeitet, ruhig vor ihm steht, von alle dem, was ihn umgiebt, so absticht, daß er hundertmal mehr Schöpfer als sein Vorgänger der Grieche seyn müßte, um ihn ohne Nachtheil für Wahrheit in eine thätige Lage zu übertragen?

Ich habe schon bei einer andern Gelegenheit geäußert, daß ich die Ursache, warum Raphael die schönsten Ueberbleibsel der Alten in seinen Gemählden nicht nutzte, hauptsächlich darin suche, daß er den Punkt, wo die idealische Gestalt, die er in Ruhe sah, mit dem Ausdruck einer thätigen Seele, die er, um

treu

treu zu seyn, sehen wollte, zusammentrifft, zu finden verzweifelte.

Wie viel leichter kann auch dem Griechen die Vereinigung des Ideals eines interessanten Ausdrucks und des Ideals der Gestalt geworden seyn? Dies Volk, so fähig der feinsten Empfindungen, durch höheren Scharfsinn, und reizbarere Nerven, schloß vielleicht aus Bewegungen des Körpers, deren Bedeutung uns entgehen würde, auf Affekte, zu deren Darstellung wir eine starke Anstrengung der Gliedmaaßen verlangen.

Es läßt sich aber auch ein von diesem verschiedener Fall annehmen: Die Mahlerei der Alten war nicht die Mahlerei der Neueren. Diese Voraussetzung ist gar nicht unwahrscheinlich: denn in keiner Kunst sind die Neueren so sehr original als in dieser, haben aus Mangel an Vorbildern ihre Beispiele, Regeln der Wirkung und der dahin abzweckenden Mittel, so ganz sich selbst zu verdanken. Sind die wenigen Gemählde der Alten, die wir später aufgefunden haben, ihre Basreliefs, Copien nach ihren verlohren gegangenen Meisterstücken, wenigstens in dem nämlichen Stile gedacht; so weichen die Grundsätze ihrer dichterischen und mahlerischen Erfindung ganz von den unsrigen ab. Sie haben ihre Sujets weniger reich an interessantem Ausdrucke gewählt, weniger darauf geachtet, dem Nachdenken und der Mitempfindung Nahrung zu geben: Sie haben weniger Rücksicht darauf genommen, jeder einzelnen Figur einen unzuzertrennenden Antheil an der Haupthandlung nehmen zu lassen, sie als Theil des Ganzen

zu

zu betrachten: Sie haben sie weder nach den Regeln der Perspektive, noch der Gruppirung in Rücksicht auf Form und Beleuchtung der Massen zusammengestellt: Allerwärts haben sie den Eindruck der Schönheit im Einzelnen besorgt: Kurz! die Mahlerei und die Bildhauerkunst haben sich bei ihnen in Absicht auf Erfindung und Anordnung keinesweges unterschieden.

Gesetzt wir nähmen dies an; enthält dies eine unbedingte Verbindlichkeit zur Nachfolge für die Neueren? Ich glaube nicht. Die Griechen hatten ein so feines Empfindniß für die Schönheit der Gestalt, ihre Einbildungskraft, ihr Herz wurden durch jede Veranlassung so leicht in Bewegung gesetzt, daß wir nördlichen Völker auf ein ähnliches Vergnügen in eben der Stärke keinen Anspruch machen dürfen. Wir verlangen viel stärkere Räder um unsere Aufmerksamkeit zu spannen. Die Meisterstücke der Griechischen Bühne würden auf der unsrigen schlechtes Glück machen, und ich fürchte, man müßte uns ein anderes Clima, andere Nerven, und vorzüglich unsern Begriffen von den Vorzügen der Mahlerei eine ganz andere Richtung geben, damit auch die Gemählde der Alten uns gefallen könnten.

Sollten wir aber den Abfall des Genusses, den wir auf diesem Wege leiden, nicht auf einem andern wieder einbringen können? So scheint es! Raphael und Correggio scheinen durch die Bedürfnisse der Nation, für die sie arbeiteten, geleitet, von selbst auf diesen Weg gekommen zu seyn. Seitdem diese großen Meister unser Vergnügen durch ihre Meisterstücke besorgt,

sorgt, und wirklich bei Ermangelung von Vorbildern, durch deren Zusammenhaltung wir die Aechtheit der neuen Verfahrungsart hätten prüfen können, unsern Geschmack erzogen haben, muß die Erfindung eines Gemähldes nach ganz andern Grundsätzen geprüfet werden, als ein Werk der runden und flachen Bildnerei.

Uns ist ein Gemählde, ich rede von weitläuftigern Compositionen, ein Ganzes, das Herz, Kopf und Einbildungskraft, durch wahren und wohlgefälligen Ausdruck einer Handlung unter Mitwirkung der Färbung und Beleuchtung zu interessiren im Stande ist. Wir wollen, daß die handelnden Personen einen vollständigen Begriff der Situation geben, in der sie sich befinden, daß die Gründe, warum diese Figur so und nicht anders sich gebährdet, aus der Gebährde der neben ihr stehenden erklärbar sey. Wir leiden keinen Fehler, der die Illusion zerstören kann, keine Vernachläßigung der Nebenwerke, so bald die Hauptabsicht, den Ausdruck wahr zu machen, darunter leidet.

Wir vermeiden zwar sorgfältig das Widrige, wir suchen die Schönheit der Gestalt, aber sie ist allenthalben dem Ausdruck des Ganzen untergeordnet.

Was den Ausdruck der Handlung auf eine wohlgefällige Art unterstützen kann, ist schön. Müssen wir um die Hauptfigur herauszuheben, eine minder schönere bei ihr hinstellen; wir machen uns daraus kein Bedenken: Müssen wir die Menschen an einem Orte zusammendrängen, müssen wir den Grad des

Antheils

Antheils bestimmen, den verschiedene Menschen an einer Handlung zu nehmen im Stande sind; wir entziehen dem Auge oft die Theile des Körpers, die an Gestalt die schönsten sind, und zeigen ihm andere, die den Ausdruck des Ganzen besser unterstützen. Ja! zuweilen opfern wir den einzelnen Theil des Körpers der Form der Masse mehrerer zusammengruppirten auf. Das Auge will Ruhe haben, wir halten eine schöne Figur im Schatten.

Alles dies beweist, wie viel wir über die Nothwendigkeit einer schönen Bildung einzelner Figuren zu Gemählden, die eine Handlung darstellen, anders denken als die Bildhauer und vielleicht auch die Mahler der Alten. Wir konnten nicht so schön seyn, wie sie, möchte ich mit dem Apelles sagen, wir haben gesucht reicher zu werden, und wenn wir den Eindruck des Ganzen durch Schönheit zu unterstützen suchen, so besorgen wir diese doch nur in so fern wir zugleich bedeutungsvoll bleiben können; die Alten waren so bedeutungsvoll als sie sich schön erhalten konnten. Unsere Mahlerei verhält sich zu ihrer Sculptur, als Künste, die das Coexistirende darstellen, wie sich in Künsten, die das Successive schildern, die Pantomime zum Tanz verhält. Ja! wenn ich nur witzig seyn wollte, so möchte ich sagen, daß die Mahlerei den Begriff des Coexistirenden, die Bildhauerei des einzeln Existirenden unter den bildenden Künsten am vollständigsten lieferen.

Sind diese Voraussetzungen wahr, wie sie denn die Erfahrung bestätigt, so folgt daraus, daß die Spur zur Vollkommenheit in der Mahlerei nicht von

der Schönheit zur Wahrheit des Ausdrucks, sondern umgekehrt ausgehe: daß daher die Befolgung eines Weges, den die Bildhauerei in Rücksicht auf einen ganz andern Zweck einschlägt, mit unendlichen Gefahren der Verirrung verknüpft sey.

Welches ist die erste Regel, die man dem Schauspieler giebt, der durch seine Aktion ein deutliches Bild von dem Zustande seiner Seele in einer gewissen Situation geben soll? Er soll über die Sorge für die Schönheit seiner Gebährden, nie die Wahrheit des Ausdrucks aus den Augen setzen. Und eine andere Regel, die von dieser abhängt: Er soll nie dem Tänzer, und wäre seine Stellung noch so wohlgefällig, diese sclavisch abborgen. Er soll auf die Natur um ihn herum, auf seine eigene Empfindung zurückgehen, sie zuerst zu Rathe ziehen, die Aktion, die sie ihn lehrt, nach den Grundsätzen der Schönheit, von denen seine Seele im Allgemeinen durchdrungen ist, ummodeln, nicht nach gegebenen Vorbildern der Schönheit im Einzelnen bestimmen.

Mich dünkt eine gleiche Verbindlichkeit ruhet auf dem Geschichtsmahler. Wenn er seine erste Rücksicht auf Schönheit der Bildung einzelner Figuren nimmt, wenn er gar in dieser Absicht ganze Statuen der Alten in seine Gemählde überträgt; so wird er den Ausdruck, der der Situation angemessen ist, ganz gewiß verfehlen. Er wird nicht hoffen dürfen, die Schönheit des Originals zu erreichen, und die Empfindung der Wahrheit wird in ihm erkalten.

Die langsame mechanische Behandlung löscht ohnehin das Feuer der Einbildungskraft so leicht aus,

und

und stumpft die Spitze des Gefühles ab; wie viel größer ist diese Gefahr, wenn wir Geschöpfen einer fremden Erfindung einen der selbst gedachten Situation angemessenen Ausdruck geben sollen. Geschöpfen, die wir in einem Zustande der Ruhe vorgestellt sehen, welcher für die Wirkung, die sie hervorbringen sollten, vollkommen paßte, und die wir nun erst in einen leidenschaftlichen versetzen müssen!

Aber wie soll es denn der Künstler machen? Soll er dem bärtigen Bettler die Rolle eines Apostels geben, der Buhlerin die Rolle einer Diana? Ich billige so wenig das Modell aufgerafft von der Straße, als das Meisterstück hergeholt aus den Sälen des Vaticans: obgleich in Rücksicht auf Wahrheit, die Bequemlichkeit das lebende Modell in die passende Stellung zu setzen, diesem einen unstreitigen Vorzug vor dem unbeweglichen Steine anweiset.

Aber o! junger Mahler! wenn du Genie hast zur Darstellung handelnder Menschen unterstützt von einer wohlgeleiteten Ausbildung, du wirst nicht fragen, woher du deine Gestalten nehmen sollst! Du hast den Keim zu Affekten in dir selbst, du hast dir selbst und andern ihre Aeußerungen abgestohlen! Du wirst begeistert von einem heiligen Feuer, mit der Vorstellung einer Situation, die einer wohlgefälligen sichtbaren Darstellung fähig ist, zugleich die Gestalten in deiner Seele aufsteigen sehen, die sie verlangt! Sie werden die ergreifende Wahrheit haben, die ein langes Studium der Natur deiner Erinnerung eingeprägt hat; Sie werden den Zusatz von Schönheit

haben, mit dem zu schaffen, durch deine lange Bekanntschaft mit den Antiken, und durch dein stetes Streben, die Natur zum Ideal zu heben, dir zur Fertigkeit, zur andern Natur geworden ist! Geht ihnen etwas an Wahrheit, an möglicher Schönheit ab, führe sie auf die Natur, auf die Antike zurück; aber daß sie nie das Eigenthümliche des Charakters verlieren, den die Situation fordert, den deine Empfindung ihnen mittheilte!

* * *

Fortgesetzte Beschreibung der Gallerie.

Im ersten Zimmer zunächst dem Saale.

† Basrelief über dem Camine, Antiope zwischen ihren beiden Söhnen Zethus und Amphion. Der Ausdruck des Trostes, den sie ihrer Mutter geben, ist unvergleichlich.[23])

* * *

In dem letzten Zimmer.

Zwei weibliche Büsten von grünem Basalt, von gutem Charakter.

Eine Büste aus weißem Marmor.

* * *

Nebengebäude Casino.

Im ersten Zimmer mit dem Billard.

Mehrere Statuen in Nischen. Man findet nichts Außerordentliches darunter.

In

23) Winkelmann G. d. K. S. 720.

In einem Nebenzimmer, das mit Arabesken gezieret ist, trifft man einen weiblichen Satyr, und in einem kleinen Cabinet dabei ein Basrelief im Etruscischen Stile an.

Linker Hand von dem Billard sieht man in einem kleinen Hofe über einer kleinen Fontaine den Priester, von dem Winkelmann[24]) glaubt, daß er ein Etruscisches Werk sey. Künstler und Liebhaber werden sich wohl nicht dabei aufhalten.

Auf dem Wege von hier aus zum sogenannten Caffeehause oder zur Grotte.

Eine Gruppe eines Satyrs, der den Apollo auf der Flöte spielen lehrt, einen Jupiter, und einen Paris.

In dem Caffeehause oder in der Grotte selbst.

† Eine schöne Vase von weißem Marmor, mit einem Bacchanal von gutem Stile.

Pollux, der den Lynceus umbringet, Basrelief mit Figuren in Lebensgröße.

Eine Vase, die zu dem Bassin einer Fontaine gedient zu haben scheint, mit schönen Figuren von Faunen, Bacchantinnen, Hermaphroditen u. s. w. Sie sind von schöner Erfindnng.

Theseus, der seine Waffen unter einem Felsen findet. Basrelief.

24) S. d. K. S. 158. W. E.

Ein Sarcophag mit der Hochzeit des Peleus. Winkelmann [25]) spricht davon mit vielen Lobeserhebungen. Auch sind Zusammensetzung und Stil vorzüglich in Köpfen und Gewändern des Lobes werth; aber die Ausführung ist hin und wieder vernachläßiget, und die Figuren sind ein wenig kurz. Mit wenig Mühe würde man ein vortreffliches Werk daraus machen.

Noch bemerke ich der Seltenheit wegen, eine Phädra, die von der Amme getröstet wird, welche nachher bei dem Hippolytus auf eben diesem Basrelief zur Unterhändlerin wird.

Unter den Statuen.

Zwei Wiederholungen eines Amors der den Bogen spannt. Die Körper, die antik sind, sehr schön.

Ein Alexander, ein sitzender August geharnischt.

Eine sitzende Roma mit einem Gewande von schwarzem Marmor.

Unter einer Fontaine.

Eine Nymphe und zu beiden Seiten zwei colossalische Köpfe von Flußgöttern. Winkelmann [26a]) hält diese Köpfe für Tritonen. Floßfedern bilden ihre Augenbraunen. Sie unterscheiden sich von einem ähnlichen Kopfe in dem Museo Clementino durch einen gemeinern Charakter.

Xystus

25) Geschichte der Kunst S. 498.

26a) G. d. K. S. 293.

Xystus oder Hemicyclium.

Aesop, eine Terme voller Charakter.

Ein schöner Tiber, und ein Trajan. Büsten.

Otto eine seltene Büste. Nase neu.[26b])

Eine Pallas wegen großer Sohlen merkwürdig.

Eine Diana.

Caligula als Priester,[27]) schlecht, aber rar.

Auf den Säulen einige Schauspieler mit Masken. Vitellius und Antonin der Fromme. Büsten.

† Aesculap eine gute Statue. Winkelmann[28a]) rühmt vorzüglich den Kopf, und bemerkt daran die gehobenen Haare, in welchem einzelnen Theile kein besonderer Unterschied sey zwischen dem Vater der Götter und dessen Enkel.

† Titus, Büste.

Vespasian, Büste.

Hadrian.

Theophrast, Büste mit einem antiken Nahmen.

Septimius Severus, Caracalla, Lucius Verus, Büsten.

Ein Hercules Bibax oder trunkener Hercules, Statue. Er stützt sich schwankend auf seine Keule. Auf diese Vorstellung ist man wahrscheinlich

26b) Winkelmann G. d. K. S. 818.

27) Winkelmann G. d. K. S. 796.

28a) G. d. K. S. 290.

durch die Bemerkung gekommen, daß Männer von starker Natur nicht immer die enthaltsamsten zu seyn pflegen.[28b])

Thetis. † Thetis. In den Trümmern der Villa Antonini Pii gefunden. Der Kopf, ein Arm, beide Hände, und ein Bein sind neu. Sie ist bis auf die Schenkel unbekleidet, und lehnt sich auf ein Ruder, welches auf einem Triton stehet. Mit diesem hat sich ein Theil der Base erhalten, worauf drei Dolche erhoben gearbeitet sind, und die, wie Winkelmann[29]) behauptet, nicht, wie gemeiniglich angenommen wird, am Vordertheile, sondern am Hintertheile der alten Schiffe befindlich waren. Nach dieser Idee ist die Base ergänzt.

Winkelmann geräth bei Beschreibung dieser Statue in eine Art von Entzückung, die man seinem feurigen Gefühle für das Schöne, und seiner dankbaren Anhänglichkeit an dem Cardinal seinem Gönner zu Gute halten muß. — „Sie gehöre, sagt er, „unter die allerschönsten des Alterthums.“ — „In keiner weiblichen Statue, die mediceische Venus kaum ausgenommen, erscheine die Jugend an der Gränze des reifern Alters so schön, so züchtig rein.“ — „Ihr Haupt gleiche der aufbrechenden Knospe einer Frühlingsrose.“ — „Unter dem Gewande erblicke man die schönsten Schenkel, die je in Marmor gebildet worden.“ — „Der dichterische Meister dieser Nereide bringe sie aus den Wellen des Meeres heraus, annoch ungerührt von Liebe ꝛc.“ —

Ganz

28b) Winkelm. Versuch einer Allegorie S. 45 bemerkt, daß er sein Wasser läßt.

29) S. d. K. S. 849.

Ganz so viel dürften unbefangene Augen wohl nicht in dieser Statue finden. Inzwischen gehört sie immer unter die schönsten und seltensten dieser Sammlung. Ihr Charakter läuft mit dem Charakter einer Venus zusammen.

Galba, seltene und schöne Büste.[30])

Ich vermuthe auch, daß hier die weibliche Statue mit einem männlichen Gesichte stehet, von der Winkelmann[31]) als von der angeblichen Mutter drs Heliogabalus redet, die ich aber übersehen zu haben bekennen muß.

An den Basen dieser Statuen sind Basreliefs angebracht, die für die Kunst wenig Merkwürdiges haben.

* * *

Hinter diesem Xystus findet sich ein Vorsaal, in dem man mehrere Aegyptische Figuren antrifft.

Eine Aegyptische Priesterin aus weißem Alabaster mit Hieroglyphen. Der obere Theil ist modern. Winkelmann[32]) spricht weitläuftig davon. Sie gehört aber nicht in meinen Plan.

Eine Isis aus schwarzem Basalt. Sie scheint eine Nachbildung des älteren Stils zu seyn. Inzwischen verräth das zwischen den Brüsten zusammengeknüpfte Gewand den Künstler mit griechischen Ideen.[33])

30) Winkelmann G. d. K. S. 818.
31) G. d. K. S. 860.
32) G. d. K. S. 113.
33) Winkelmann G. d. K. S. 79.

Eine Menschenfigur mit einem Löwenkopfe. Winkelmann sagt:[34a]) der Kopf habe etwas von einem Löwen, einer Katze und einem Hunde zugleich, und nennt sie Anubis. Vermischung des Griechischen und Aegyptischen Stils aus rothem Marmor oder wie andere wollen, aus Lava. Den Brüsten nach sollte man diese Statue für eine Bubastis halten.

Eine große Aegyptische Figur von Rosso antico. Scheint aus der Zeit des Hadrians zu seyn.

Ein Aegyptischer Priester aus schwarzem Marmor auf den Hacken sitzend.

* * *

Hinter diesem Vorzimmer folgt ein Saal.

Er ist sehr schlecht decoriret, und der Plafond, der ein Bacchanal vorstellet, und nach einer Zeichnung des Giulio Romano gemahlt ist, macht dem Meister wenig Ehre.

Man sieht hier zwei Statuen von schwarzem Marmor, einen tanzenden Faun, und einen Ringer, der ein Oehlfläschchen hält,[34b]) an deren Fußgestellen aber † zwei sehr schöne Mosaiken. Das eine soll eine Schule der Philosophie, das andere Hesione vorstellen, die Hercules errettet. Auf dem letzten bemerkt Winkelmann[35]) den Schleier, womit Hesione ihr Haupt bedeckt, als den einzigen, der ihm bekannt ist.

In

34a) G. d. K. S. 73.
34b) Winkelmann erwähnt beider. G. d. K. S. 517.
35) G. d. K. S. 419.

In der Mitte des Gartens eine schöne Fontaine, die aus einem großen Bassin von schwarzem Granit bestehet, welches vier Atlanten oder Silenen tragen. Die Atlanten haben viel Charakter und Ausdruck, und die Masse des Ganzen ist mahlerisch und wohl angeordnet.

Ferner trifft man darin mehrere Sphynxe, eine große Chimära, viele Statuen, Büsten, Sarcophagen, die zu Fontainen dienen, eine schöne gut erhaltene Meta Circi, ein wildes Schwein in einer Grotte, und einen Obelisk an.

Diesen Obelisk bekam der Cardinal auf eine sonderbare Art. Er diente einer der Thüren des Pallastes des Prinzen Santa Croce zum Pfeiler. Ein Engländer fand ihn, und der Cardinal hatte viele Mühe und Kosten, ihn zu erhalten.

Unter der Terrasse vor dem Hause.

† Zwei vortreffliche colossalische Büsten des Titus und des Trajans.[36])

Ein Flußgott aus schwarzem Marmor.

Zwei Sphynxe aus Granit.

Noch ein anderer Flußgott aus schwarzem, und

Ein dritter aus weißem Marmor. Alle in Nischen, die auf Caryatiden ruhen.

36) Winkelmann redet von dem ersten, G. d. K. S. 820. von dem zweiten ebendaselbst S. 829.

Auf der Terrasse vor dem Hause selbst, eine vortreffliche Vase, die auf Greifen stehet; zwei Löwen aus weißem Marmor; einige Termen und Statuen.

Winkelmann[37]) erwähnt einer erhobenen Arbeit in dieser Villa, worauf ein kindlicher Satyr oder Faun (er nennet ihn das schönste Kind, welches sich aus dem Alterthume erhalten hat) mit solcher Wollust aus einem Schlauche trinke, daß die Augäpfel in die Höhe gedrehet wären.

Nach den Erkundigungen, die ich darüber in Rom einzog, sollte dieses Werk schon bei Lebzeiten des Cardinals abhanden gekommen seyn, ohne daß man den Ort seiner gegenwärtigen Aufbewahrung wüßte. Jetzt finde ich in der neuen italiänischen Uebersetzung der Winkelmannischen Geschichte der Kunst von Fea T. II. p. 122. n. B. daß es ins Museum Clementinum gekommen sey, und daß man bei der Restauration dem Knaben eine Schaale in die Hände gegeben habe, in der Stellung, als wolle er sie zum Munde bringen, um daraus zu trinken. Ich habe dies Werk bei meiner Anwesenheit in Rom nicht gefunden.

Winkelmann[38]) gedenket auch eines als Bacchus ergänzten Apollo 9 Palme hoch, von der Mitte des Körpers an bis auf die Füße bekleidet, als eines Beweises, daß in einigen Statuen des Apollo dessen

37) S. d. K. S. 489.

38) S. 295.

dessen Bildung einem Bacchus sehr ähnlich sey. Ich habe diese Figur wahrscheinlich übersehen, so wie zwei jugendliche Hermen[39]) mit dem Felle eines Hundekopfs, wie Hercules mit der Löwenhaut bedeckt. Wahrscheinlich Lares, Penates oder Hausgötter, und die Nemesis, nach Winkelmann[40]) die einzige Statue dieser Göttin in der Welt.

Wenn auch der Antiquar in meiner Beschreibung etwas vermissen sollte, so fürchte ich doch für den Liebhaber schon zu umständlich gewesen zu seyn. Ich muß überhaupt bei dieser Gelegenheit meine Leser wiederholend erinnern, dies Werk nicht als eine Nomenclatur all und jeder Werke anzusehen, die vielleicht in verschiedener Rücksicht verschiedenen Beobachtern merkwürdig seyn könnten. Ich schreibe über Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom, nicht über jedes daselbst befindliche Stück insbesondere. Was mein Gefühl für das Schöne rege gemacht hat, habe ich aufgezeichnet, und ich liefere es jetzt so wieder, wie ich glaube, daß es jenes Gefühl, und die Grundsätze rechtfertigen kann, auf die ich es zurückführe. Die Bildung des Geschmacks ist mein einziger Wegweiser: und nur dann verdiene ich Vorwürfe, wenn ich ein Stück vorbei lasse, welches diese auf eine merkliche Art befördern kann.

39) S. 83.

40) Versuch einer Allegorie, S. 54.

Pallast Colonna.

Erste Reihe von Zimmern, die ehemals der Cardinal Pamfili und jetzt der Prinz d'Avello Bruder des Connetable bewohnet.

Erstes Zimmer.

Ist von Pozzo [1]) und Angelini [2a]) im schlechten Geschmacke decorirt.

In dem zweiten Zimmer findet man einige Landschaften von Poussin [2b]) in Wasserfarben. Sie sind vortrefflich gedacht.

In

1) Andreas Pozzo, geb. zu Trient 1642. gest. 1709. Er trat in den Jesuiterorden. Sein Hauptverdienst ist Perspektivmahlerei, die er bis zur höchsten Illusion trieb. Schade, daß sein Geschmack in der Architektur, und vorzüglich in den Decorationen, weder simpel noch edel ist, und daß seine Farben so leicht verblichen.

2a) Scipio Angelini von Perugia, geb. 1661. gest. 1729. ein geschickter Blumenmahler, mehr der Leichtigkeit als der Wahrheit wegen, die er in seine Werke brachte, merkwürdig.

2b) Wenn bei der Anzeige des Meisters einer Landschaft der Nahme Poussin schlechtweg genannt wird,

so

In einer Kammer darneben, eine Madonna auf durchsichtigen Alabaster gemahlt, über einem Altar in einer Nische. Das Licht fällt hinten durch, und wenn das Zimmer vorn verdunkelt wird, so ist der Effekt pikant.

* * *

Nach einigen Zimmern, die mit Gobelins tapezieret sind, folgt ein anderes mit einer Auferstehung des Lazarus von Battoni. Dies Bild ist eigentlich ohne Wahrheit, aber es hat das Verdienst einer guten Anordnung und eines sehr pikanten Helldunkeln.

Man sieht hier auch einige Landschaften von Lucatelli in der Manier des Salvator Rosa, den er überhaupt nachzuahmen suchte.

Zwei Landschaften des Claude Lorrain, die aber nicht zu seinen besten Werken gehören.

† Zwei ganz vortreffliche Marinen von Backhuysen.[3])

In

so versteht man darunter den Caspre, oder Guaspro Poussin. Sein Vetter Nicolaus hat zwar auch Landschaften gemahlt: aber dann pflegt der Vornahme mit genannt zu werden. Bei historischen Compositionen deutet hingegen der Nahme Poussin schlechtweg den Nicolaus an. Denn in dieser Art Mahlerei war der Caspre nicht sonderlich stark.

3) Ludolph Backhuysen, geb. zu Embden, gest. 1709. niederl. Schule. Geschickter Marinenmahler.

In einem darauf folgenden Saale.

Zwei der besten Landschaften des Horizonte.

Eine sehr schöne Marine von Lucatelli.

Zwei Poussins in Wasserfarben.

Die berühmte Cencia.

† Die berühmte Cencia. So nennt man einen weiblichen Kopf, der die Gewähr für jene Worte eines unsrer berühmtesten dramatischen Schriftsteller leistet: Die Natur wollte bei der Bildung des Weibes ihr Meisterstück machen, aber sie nahm den Stoff zu fein. Wo wäre der determinirteste Ehescheue, der gegen das Glück, das ihm aus diesen Augen voll unaussprechlicher Sanftmuth, Hingebung und Empfindbarkeit versprochen würde, nicht gern allen Vorzügen des ungebundenen Standes entsagte? Wo der Spötter des weiblichen Geschlechts, dessen Pfeile an diesen Zügen voll unbefangener Unschuld nicht stumpf zu Boden fielen? Kein Gedanke an ein anderes Gesetz, als das was die Natur ihrem Herzen einschrieb, hat dieses je in heftigere Bewegung gesetzt, und sind ihr Wünsche übrig geblieben; — sie wird die Gewährung mit Dankbarkeit, die Versagung ohne Murren tragen.

Kurz! Cencia ist das Ideal der sanftesten, gefühlvollesten, reinsten und duldsamsten weiblichen Seele, nicht das Ideal der Formen, nicht eines hohen Ausdrucks. Man kann schöner seyn, vielleicht interessanter, aber liebenswürdiger ist man nicht. Diese Liebenswürdigkeit, diese Liebenswürdigkeit des Herzens, die aller Herzen gewinnt, ist die

Ursache

Ursache gewesen, warum man die Gestalt, die sie in ihren Zügen zeigt, so gern überall hat um sich haben mögen. Von keinem Gemählde sieht man häufigere Copien als von diesem.

Nimmt man den Nahmen, den man diesem Kopfe beilegt, als gewiß an, so gehört er einer Vatermörderin. Man trägt sich nämlich in Rom mit einer Geschichte, nach welcher der Ort, wo gegenwärtig die Villa Borghese befindlich ist, die Besitzung einer reichen Familie war, Cenci genannt. Das Haupt derselben, ein Ausbund aller Laster, hat, nach eben dieser Sage, wiederholte Angriffe auf die Unschuld seiner Tochter gewagt, denen zu entgehen, diese einige Mörder, den unnatürlichen Vater umzubringen, bestellte. Als diese schon in der Kammer verborgen waren, hat die Tochter den Dolch ergriffen, und den Vater selbst im Schlafe erstochen. Mutter und Bruder haben darum gewußt: Sie sind alle drei vor der Engelsburg enthauptet worden, und die päbstliche Kammer hat ihr Vermögen eingezogen, von dem der Cardinal Scipio Borghese, Neffe des damaligen Pabstes Paul des 5ten an dem Platze, dessen Besitzung einen Theil desselben ausmachte, die berühmte Villa Borghese angelegt hat.

Andere geben der Geschichte eine andere Wendung, glauben die Familie sey bloß ein Opfer der Habsucht der Familie Borghese geworden, und das angedichtete Laster eine Beschönigung ihrer Bosheit. Andere leugnen sie ganz ab, und gewiß ist es, daß sie nicht vielmehr, als die Autorität einer italienischen Novelle für sich hat, die im Manuscript

in

in der Bibliothek des Prinzen Chigi aufbewahrt wird.

Genung, der ersteren Behauptung nach, hat Guido Reni dieses Portrait nach der Mörderin in dem Aufzuge gemahlt, wie sie zum Richtplatz geführt worden, und diese Nachricht ist in Deutschland durch Hrn. Lavaters physiognomische Fragmente besonders ausgebreitet worden. Mir scheint sie sehr verdächtig. Nicht zu gedenken, daß die eben angeführte Novelle der Delinquentin am Tage ihrer Hinrichtung ein schwarzes Gewand giebt, und daß sie hier im weißen erscheint; daß zu Frescati in der Villa Mondragone ein Bildniß der Cencia hängt, das, den Abstand der Natur gegen das Ideal abgerechnet, mit dem unsrigen nicht die geringste Aehnlichkeit hat: wie lassen sich die heitere Ruhe, die reizvolle Unbefangenheit, die sanfte Zärtlichkeit, Hauptzüge in dem gegenwärtigen Kopfe, mit der Fassung der Unglücklichen am Tage ihrer Hinrichtung reimen? Auch bei dem höchsten Bewußtseyn von Unschuld würde doch ihr Blick über den Tod ihres Vaters, über das Schicksal ihrer Mutter und ihres Bruders ernster und eingezogener geworden seyn. Kurz! ich glaube man geht am sichersten, wenn man schlechtweg sagt: es ist ein idealisirtes Portrait eines jungen Mädchens in dem angegebenen Charakter.

So zweifelhaft wie die Bedeutung ist auch der Nahme des Meisters. Man schreibt dies Bild dem Guido Reni zu, aber die Behandlung ist ganz verschieden von derjenigen, die wir ihm kennen. Die Umrisse sind bis zur Ungewißheit verschmolzen, und

die

die Schatten fallen ins braunröthliche. Wahrscheinlich ist es von späterer Hand: Doch! es sey von wem es wolle, es bleibt immer ein sehr angenehmes Bild.

Wahrscheinlichkeit über Wahrheit in den bildenden Künsten.

Eine sehr interessante Frage würde es seyn: wenn dieser Kopf wirklich der Cencia gehört hätte, wäre der Mahler, der sie in dem Augenblicke der Ermordung ihres Vaters hätte darstellen wollen, berechtigt gewesen, denselben beizubehalten, da er so sehr mit dem Charakter contrastirt, von dem wir eine so kühne That erwarten dürfen?

Ich glaube nicht: und zwar nach der Regel, daß in den bildenden Künsten das Wahre dem Wahrscheinlichen aufgeopfert werden müsse. Der Dichter könnte durch Entwickelung einer Reihe von Atrocitäten es vielleicht wahrscheinlich machen, daß auch das sanfteste Geschöpf endlich zu einem verzweifelten Entschluß gegen den Urheber seiner Tage gebracht worden wäre; aber der Mahler, der die handelnde Person nur einmal zeigt, muß sie mit dem Charakter zeigen, der die gegenwärtige Handlung am auffallendsten begreiflich macht: so wie ich sie da sehe, würde sie den Stahl gegen sich selbst kehren, nicht gegen den Vater.

Eine Säule von Rosso Antico. Die daran befindlichen Basreliefs sind mittelmäßig.

* * *

Zur Wohnung des Prinzen d'Avello gehören noch einige Zimmer im obern Geschoß. Hier findet man

Den verlohrnen Sohn von Salvator Rosa. Ein Gassenjunge, der mit vieler Wahrheit dargestellt ist.

Mehrere Landschaften von Poussin in Wasserfarben.

Eine andere ebendesselben Meisters in Oehl, die einen Sturm vorstellet, ist von großem Effekt. Doch fällt die Färbung zu sehr ins Grüne.

Ein alter Kopf von Guido.

Ein heiliger Hieronymus von Spagnoletto.

Eine Familienscene, die man das Testament nennet, von ebendemselben.

In einem andern Zimmer trifft man mehrere Gemählde vom Stendardo,[4a]) Orizonte, und Guaspro degli Occhiali an.

In einem Schlafzimmer.

Brustbild der heiligen Magdalena von Guido.

† Eine heilige Magdalena, Bruststück von Guido. Für mich der schönste Weiberkopf, der je in neuern Zeiten gemahlt ist: das Kunstwerk, das ich unter allen in Rom wählen würde, wenn ich nur eines mit einer einzelnen Figur zu wählen hätte: der höchste Punkt der Vereinigung des Ausdrucks einer thätigen Seele, und der Schönheit der Gestalt, den ich in der Mahlerei kenne, und annehmen mag.

Eine Cencia unterscheidet sich von einer Magdalena, wie die Gattin von der Geliebten. Jene könnt

4a) Petrus van Bloemen, des Orizonte Bruder, geb. 1649. gest. 1719. mahlte gemeiniglich Feldschlachten, Caravanen, Pferdemärkte, Römische Feste ꝛc. und da er in diesen Aufzügen häufig Fahnen anbrachte, so erhielt er daher den Nahmen Stendardo.

könnt ihr achten, wenn ihr sie nicht anbetet. Diese ist euch alles oder sie ist euch nichts.

Der höchsten Tugenden fähig, wie der höchsten Irrungen, zu denen heißes Blut und überspannte Phantasie so leicht verführen können, hat Magdalena im Rausch der Sinne eine Zeitlang die Forderungen ihres leeren Herzens zu betäuben gesucht. Aber umsonst! Ihr liebeschwärmerisches Auge erhebt sich jetzt zum Himmel, den ihre Einbildungskraft an die Stelle des Irrdischen setzt, das die Wünsche ihres pochenden Busens nicht hat befriedigen können! Thränen rollen jetzt über ihre Wangen, Zeugen der Reue, daß sie ehemals durch eitle Freude entstellt sind! Jetzt fliegt unbekümmert um den Beifall der Sterblichen das goldne Haar schmucklos um ihren Busen. Sie schlägt die gefalteten Hände darwider voll Zerknirschung, Innbrunst und Hingebung in die Gnade des Himmels. Welch ein Weib für den Mann, der ihre Einbildungskraft und ihre empfindungsvolle Seele auszufüllen im Stande gewesen wäre! Wie sehr müssen selbst die überwundenen Schwachheiten die Sicherheit zu der Stärke, zu der Haltsamkeit erhöhen, mit der sie forthin an der Tugend hängen wird! So viel über den Ausdruck.

Und nun die Schönheit der Form! Es ist nicht das Ideal der Antike, mit dessen Anblick uns zugleich alle Erinnerung und alle Hoffnung ähnlicher Erscheinungen in der Natur verläßt! Nein! Wir fühlen wohl, daß die Züge, aus denen dieser Kopf zusammengesetzt ist, uns nur einzeln in der Natur aufgestoßen sind, allein wir verzweifeln nicht daran, sie einst in wirklicher Vereinigung anzutreffen.

Vielleicht dürfte man in einer Kunst, deren Hauptvorzug Ausdruck einer thätigen Seele ist, das Ideal der Formen nicht treiben. Die Wahrscheinlichkeit, auf die es bei Darstellung des Affekts am meisten ankömmt, dürfte größer seyn, wenn die Gestalt, die sie ausdrückt, uns mit Hülfe einzelner Erfahrungen begreiflich wird.

Man behauptet inzwischen, daß Guido die glückliche Vorstellungsart der Magdalenen, die er so häufig wiederholt hat, nur dem häufigen Studio nach dem Kopfe der Niobe zu danken habe. So bald man dieser Behauptung die Erklärung giebt, daß Guido Reni durch häufige Vergleichung der schönen Natur mit dem schönen Originale in Stein, die Vereinigung von Wahrheit und Schönheit gefunden habe, die wir in seinen Magdalenen Köpfen bewundern, daß er dieser Niobe die Bildung seiner Ideen überhaupt verdanket habe: wohl! ich trete bei. Soll aber Guido Reni den Kopf der Niobe copirt, ihm den Ausdruck abgeborgt, nichts weiter gethan haben, als durch die Magie der Farben das Runde auf die Fläche zu übertragen, so muß ich dieses leugnen. Im Detail haben beide Köpfe der Niobe und der Magdalena nichts Aehnliches als die Richtung des Kopfs in die Höhe, und die Regelmäßigkeit der Züge überhaupt. Niobe ist eine majestätische ernste Schönheit, mit dem Bewußtseyn ihres Werthes, und dem Gefühl unverdienter Strafe: Magdalene die bekehrte Sünderin, die schöne Büßende, die warmes jugendliches Blut hat so gut als eine. An fühlbarer Wahrheit des Ausdrucks ist Magdalene über Niobe für uns nördliche Völker; an Schönheit der Gestalt

stalt aber unter dieser, selbst für uns. Vielleicht könnte eine Magdalene in Rücksicht auf einzelne Figuren für die letzte Besitzung der Mahlerei gelten, eine Niobe für die gemeinschaftliche Gränze.

Die Zeichnung ist äußerst richtig und bestimmt. Die Finger der Hand scheinen ein wenig zu lang, aber sie sind von schöner Form. Die Färbung ist ein wenig schwach, und fällt ins Graue.

Eine heilige Familie von Albano.

Eine heilige Therese von Guido Cagnacci. Dieselbe Stellung und der nämliche Ausdruck, wie in der Statue des Bernini in der Kirche Santa Maria della Vittoria.

Zwei Schlachten von Salvator Rosa.

St. Peter der Märtirer. Eine Skizze zu oder wie andre behaupten, ein Studium im Kleinen nach[4b]) dem berühmten Gemählde dieses Meisters, welches zu St. Giovanni e Paolo in Venedig hängt.

St. Paul der Märtirer ward in Gesellschaft eines Mönchs beim Eingange eines Waldes von einem Mörder überfallen. Der Mönch entfloh, aber St. Paul ward umgebracht. Dies ist die Geschichte, die der Pinsel des Tizians an dem angezeigten Orte vorgestellt hat. Sie macht das Süjet eines der berühmtesten Gemählde in Italien aus, und dies steht gänzlich seinem Ruhm.[5])

4b) Dies letzte scheint mir wahrscheinlicher.

5) Der Auftritt giebt in drei Figuren einen interessanten und abwechselnden Ausdruck der Wuth in dem

Verlöbniß der heiligen Catharina von Pietro di Cortona. Eine angenehme Zusammensetzung. Die Behandlung hat jedoch nicht das sfumato, das Verschmolzene, das Verblasene, welches sonst den Charakter des Pinsels dieses Meisters ausmacht. Vielleicht dürfte unser Bild eine Copie des Carlo Maratti nach einem Originale seines Meisters seyn.

In dem Mörder, der Resignation in dem Heiligen und des Schreckens in dem fliehenden Mönche. Das wahre Maaß in der Darstellung dieser verschiedenen Gemüthsbewegungen ist dem Mahler ohne alle Carricatur geglückt. Mit Recht billigt man die Sparsamkeit in den Figuren, deren Anzahl die Verständlichkeit des Sujets erledigt. Sie sind gut mit einander verbunden. Die Formen, ohne schön zu seyn, vorzüglich in Köpfen und Händen wohl gewählt.

Die Zeichnung ist correkt, nur scheinen die Verkürzungen nicht durchgehends natürlich, woran aber das nachgeschwärzte Colorit Schuld seyn kann. Aus eben dieser Ursach erkläre ich mir den Mangel an Haltung und Harmonie. Man wirft der Carnation mit Recht vor, daß der Ton derselben zu sehr ins Rothe fällt; Sie bleibt aber demohngeachtet tizianisch. Oben sieht man eine Glorie von Engeln: Kinder, wie sie Tizian mahlte, das heißt, die schönsten der neueren Kunst.

Die Landschaft ist schön gedacht, und mit Leichtigkeit behandelt, nur fehlt der Duft in der Ferne. Man war dazumal auf das Geheimniß der Luftperspektive noch nicht gekommen.

In einem andern Zimmer trifft man unter mehreren Landschaften von Lucatelli, Orizonte, Stendardo auch eine von Poussin in Wasserfarben an, die eine Aussicht auf einen Fluß darstellet, und ehemals zum Deckel eines Claviers gedienet hat.

Wieder in einem andern Zimmer sieht man eine Aussicht von Rom, und eine andere von Tivoli von Guaspro degli Occhiali.

Untere Zimmer in der Wohnung des Connetable.

Der Plafond des ersten Zimmers ist von Benedetto Luti. Martin der Fünfte überreicht dem heiligen Carl Barromäus die Schlüssel des heil. Petrus. Das Verdienst dieses Gemähldes besteht in der Harmonie und Annehmlichkeit der Farben, und der Vertheilung des Lichts. Uebrigens sehen sich die Köpfe alle ähnlich, und sind ohne Ausdruck. Auch ist die Zeichnung unrichtig und das Colorit ohne Wahrheit bloß nach der Palette ausgedacht.

Rund herum hat Battoni die Tugenden dieses Pabstes allegorisch vorgestellt. Man merkt den Figuren an, daß sie nach künstlich gestellten Academien gezeichnet, und in einem sehr conventionellen Colorit gemahlt sind. Diejenige, welche die Lampe hält, ist eine der besten, und hat etwas von der Manier des Guido.

Unter den Staffeleigemählden Eine Entführung der Europa. Ich gestehe, daß ich mich des Nahmens des Meisters so genau nicht mehr erinnere. Die Composition ist gut, und zum Theil von einem alten Basrelief genommen; auch ist die Färbung sehr lieblich. Aber die Perspektiv ist nicht gut beobachtet, und der Ausdruck nicht der glücklichste.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sie hält ein Buch. Man schreibt dieses Bild dem Raphael zu, aber es scheint nur aus seiner Schule zu seyn. Es ist zu wenig Wahrheit und Richtigkeit in den Extremitäten, um es dem Meister selbst beizulegen.

Ein Bauer, der Bohnen isset. Bamboschade von Annibale Carraccio, voller Wahrheit.

Ein Mann, der auf dem Claviere spielt, von Tintoretto.

Eine heilige Magdalena und ein heiliger Petrus von Guido.

Einige schöne Gemählde von Tizian.

† Cephalus und Procris oder vielmehr Venus und Adonis von Tizian. Ein Bild, von dem man viele Wiederholungen findet. Dieses hier hat einen großen Charakter von Originalität. Den schlafenden Amor im Hintergrunde abgerechnet, ist das Bild sehr gut zusammengesetzt, und in Ansehung der Färbung aus der besten Zeit des Meisters. Der Rücken der Venus ist vorzüglich schön.

† Ganymeds Entführung von Tizian. Die Stellung des Adlers ist nicht sehr natürlich, inzwischen wird durch seine schwarze Farbe des Knaben weißes Fleisch mehr gehoben. Ewig Schade! daß Carlo

Maratti

Maratti den Hintergrund beim Aufmahlen zu blau gehalten hat.

† Ein Priester, eins der schönsten Bildnisse von Tizian.

† Eine Magistratsperson. Bildniß desselben Meisters.

Christus erweckt den Lazarus von Salviati.

Ein todter Christ zwischen zwei Engeln. Ein schönes Gemählde von Leandro Bassano.

Eine Madonna mit dem Christ und mehreren Heiligen. Die Köpfe scheinen schön, die Färbung kräftig zu seyn, aber es hängt zu hoch, um mit einiger Zuversicht beurtheilt zu werden.

Ecce Homo von Albano mit drei Engeln, die über ihn weinen, von Albano. Traurige Vorstellungen gehören nicht in das Fach dieses Mahlers der Grazien. Inzwischen ist die Färbung gut.

Der heilige Paul und Moses, zwei Köpfe von Guercino aus seiner ersten etwas schwarzen Manier.

David von Guido Cagnacci.

† Eine heilige Familie mit mehreren Heiligen, und Gott der Vater in einer Glorie von Engeln. Zwei Gemählde, die ehemals ein einziges ausmachten, von Raphael, und zwar aus seiner ersten Manier. Ungeachtet des gothischen Geschmacks, der in diesem Gemählde herrscht, und den man vorzüglich an dem natürlich aufgetragenen Golde wieder erkennt; ungeachtet der Trockenheit in den Umrissen und der Faltenordnung bemerkt man schon vortreffliche Köpfe voller Ausdruck und die größte Richtigkeit in der Zeichnung der Extremitäten. Die Färbung ist zu dunkel.

Eine heilige Familie aus Raphaels erster Manier.

Zweites Zimmer.

In diesem Zimmer hängt eine Sammlung von Werken der größten Landschaftsmahler.

Bemerkungen über den Stil der größten Landschaftsmahler: Claude le Lorrain, Caspar Poussin, und Salvator Rosa.

Die vorzüglichsten unter diesen sind: Claude le Lorrain, Caspar Poussin und Salvator Rosa.

Claude Gelee aus Lothringen, daher gemeiniglich Claude le Lorrain genannt, ward 1600 gebohren, und starb 1682. Er ist als der größte Landschaftsmahler neuerer Zeiten bekannt: ihm allein gebührt das Lob, die Natur mit Wahl und doch immer mit Treue dargestellt zu haben: Mehrentheils brachte er Architektur in den Vorgründen an, und wählte Gegenden und Tageszeiten, welche die Seele zu sanfter Feier erheben. Sein Baumschlag ist sehr abwechselnd. Vielleicht ist die Form der Blätter nicht immer hinreichend bestimmt, aber die Masse des Ganzen und die Färbung ist vortrefflich. Die Fernen sind das Schönste in seinen Gemählden, er mahlte sie äußerst duftig. Man behauptet, daß er das Geheimniß der Luftperspektiv, die er zu dem höchsten Grade der Vollkommenheit brachte, dem Sandrart zu danken habe, den er einst bei einem Studio nach der Natur zu diesem Endzweck überraschte.

Luftperspektive, was sie ist.

Luftperspektiv, ist die Wissenschaft der Regeln, nach welchen sich Licht und Schatten, und die davon abhängende Färbung, nach Maaßgabe der Entfernung der Gegenstände und der zwischen diese und unser

unser Auge tretenden Luft abändern. Je entfernter ein Körper von uns ist, je mehr verliert seine Farbe an Lebhaftigkeit. In großer Entfernung verliert sich die natürliche Farbe ganz in der Farbe der Luft.

Figuren verstand Claude le Lorrain nicht zu mahlen, sie sind alle spindelförmig, und in Proportion zu den Gegenständen, die sie umringen, zu groß.

Lebende Figuren in der Landschaft, bezeichnendes Nebenwerk.

Allein diese Figuren sind für den eigentlichen Landschaftmahler nur Nebenwerk. Er ordnet die lebenden Figuren den unbelebten Gegenständen nur darum zu, um den Stil der Vorstellung zu bezeichnen, und durch die Verschiedenheit des Charakters der Personen, die er in einer gewissen Gegend auftreten läßt, auf die Gründe zu führen, warum er bald eine sanfte, bald eine rauhe, bald eine kunstlose, bald eine angebauete Natur gewählt hat.

Ueber den ländlichen und den heroischen Stil in der Landschaftsmahlerei.

Je nachdem der Eindruck der Landschaft bloß liebliche oder hohe Empfindungen erregt, dem Herzen Nahrung giebt, oder die Einbildungskraft beflügelt, theilt man den Stil der Landschaft in den ländlichen und den heroischen ab.

Caspre Dughet, nach seinem Schwager und Lehrmeister Nicolaus Poussin gemeiniglich Guasparo Poussino genannt, war 1613 gebohren, und starb 1675. Er ist in der Ordnung der Landschaftsmahler der zweite. Seine Compositionen sind schön, und lassen gemeiniglich gebirgigte Gegenden mit Wäldern von Eichen, Wasserfällen und Aussichten auf Ebenen von ungeheurem Umfange sehen. Seine Werke sind leicht wieder zu kennen: denn ob er gleich eine gute Art hatte, die Natur vorzustellen, so war

diese

diese Art doch einförmig, das heißt: er war manierirt. Der Eindruck, den seine Werke machen, ist, sie leiten die Seele zum Nachdenken und versenken sie in Melancholie. Die Formen seiner Bäume, zu denen er gemeiniglich Eichen wählte, sind nicht sonderlich wahr, die Blätter sind zu groß. Der Ton seiner Färbung ist finsteres Grün, übrigens aber harmonisch. Die Fernen haben nicht das Luftige seines Vorgängers.

Salvator Rosa ist das dritte unter den großen Lichtern in der Landschaftmahlerei. Er ward 1615 gebohren, und starb 1673. Auch er hatte nur eine Manier, und kann daher nur für gewisse Partien als Muster aufgestellt werden. Wenn die Färbung des Poussin zu sehr ins finstere Grün fällt, so fällt hingegen die Färbung des Salvator Rosa zu sehr ins gelblich Graue. Sie ist ganz unwahr, zieht aber durch ihre Harmonie sehr an. Seine Landschaften scheinen Räuberhöhlen zu seyn, deren Bewohner, Spitzbuben, Banditen, Zigeuner, er mit Geist und Leben darstellte. Schrecken und Schaudern überfällt den Zuschauer bei dem Anblick seiner schroffen Felsen, deren herabhängende Stücke, von struppichten Tannen und verwachsenem Gebüsch bedeckt, das lumpichte Gesindel, das darunter Schutz sucht, zu begraben drohen.

Zwei der schönsten Landschaften Poussins.

† Abraham ersteigt mit seinem Sohne Isaac einen waldichten Berg, auf welchem dieser geopfert werden soll. Rechts auf dem Vorgrunde der Aufgang auf den waldichten Berg, links in der Ferne über eine weite Ebene hin, die

Aus=

Aussicht aufs Meer. Die schönste Landschaft, die man vom Poussin wenigstens in Rom kennt. Die Erfindung ist vortrefflich, und die Ausführung entspricht ihr völlig. Der Mahler hat mit wenigen Pinselstrichen eine Ebene geschaffen, die der Zuschauer kaum mit dem Auge abreichen zu können glaubt. Der Baumschlag ist vorzüglich in den Eichen wohl gerathen. Es ist ein Oehlgemählde.

† Eine andere Landschaft eben dieses Meisters, gleichfalls in Oehl, wird von Kennern der vorigen beinahe gleich geschätzt. Das historische Süjet ist die Verheißung Abrahams. Gott erscheint in den Lüften, und vor dem Schauer, der seine Gegenwart begleitet, beugen sich die Gipfel der Bäume wie im Sturme. Der Gedanke ist erhaben, und die Ausführung glücklich.

Zu beiden Seiten zwei Landschaften vom Orizonte.

Diana mit ihren Nymphen, in einer Landschaft mit reicher Architektur, von Claude le Lorrain.

Ueber den beiden Fenstern zwei Landschaften Poussins in Wasserfarben.

Unter einer mittelmäßigen Landschaft aus der Bolognesischen Schule eine andere Landschaft Poussins in Wasserfarben. Man sieht einen Wasserfall darauf. Sie ist vortrefflich gedacht.

Darunter eine andere mit Bergen in der Ferne, die mit Schnee bedeckt sind, von eben demselben in Oehl.

Noch

Noch von diesem Meister eine andere auf Holz. Die Färbung ist sehr kräftig. Man sieht darauf tanzende Nymphen.

Die Findung des Moses. Eine Landschaft von Salvator Rosa.

Noch eine andere von demselben mit einem Manne, der ein Wasser durchwadet, und nach einem sehr erschrockenen Menschen mit dem Bogen zielt. Wahrscheinlich die Fabel des Reisenden, der durch das stürmische Regengestöber, mit dem er unzufrieden war, vom Tode errettet wurde, weil es die Sehne des Bogens erschlaffte, auf welcher der Räuber den Pfeil wider sein Leben gerichtet hatte. Ein heftiger Sturm erschüttert die Bäume.

Ueber den beiden Thüren zwei andere Landschaften von Salvator Rosa.

Zur Seite zwischen den beiden Thüren drei Landschaften von Kaspar Poussin in Wasserfarben.

Das Urtheil des Paris, Landschaft von Claude le Lorrain mit Figuren von Carlo Maratti.

Grade gegen über der Parnaß von Claude le Lorrain.

Dido zeigt dem Aeneas das neu erbauete Carthago von demselben. Die gar zu reiche Architektur dürfte ein Verstoß wider die Zeitrechnung seyn.

Aeneas, der einen Hirsch schießt, von demselben.

† Galathea mit ihren Nymphen vom Alhano. Die Composition ist äußerst lieblich. Die

weibli-

weiblichen Figuren sind sehr schön gezeichnet. Die Gruppe der Galathea ist von der schönsten Form und das Helldunkle von pikanter Wirkung. In der Figur des Polyphems erkennt man den Schüler der Carracci.

An der entgegen gesetzten Seite nach dem großen Fenster zu:

Eine Bamboschade vom Michael Angelo dem Bamboschadenmahler.

Mars kömmt zur Venus vom Albano. Venus schläft, die Liebesgötter entkleiden den Mars. Die Zusammensetzung ist allerliebst, die Ausführung kömmt ihr nicht gleich.

Zwei Landschaften vom Orizonte.

Ein junger Held, der die Musen aufsucht, in einer Landschaft mit dem Tempel der Sybille zu Tivoli, und einer Aussicht aufs Meer von Claude le Lorrain.

Ein Noli me tangere in einer Landschaft von Paul Brill.

Große Gallerie.

Zur Linken, Krönung Christi von Carlo Maratti.

Joseph und Potiphars Frau von demselben.

Der heilige Petrus vom Engel geweckt von Lanfranco.

† Herodias, die den Kopf Johannes des Täufers in ein Becken legt, welches ihr ein junger Mensch vorhält: Bei ihr einige Weiber

von

von ihrer Begleitung. Dieses große aber nicht ganz geendigte Bild ist vom Guido. Die Anordnung ist gut, aber die Stellung der Herodias gezwungen, und ihrem schönen Kopfe fehlt es an Ausdruck. Die übrigen Weiberköpfe sind sehr lieblich. Den Gewändern merkt man den Gliedermann an. Das Helldunkle ist mit Verstand behandelt. Die Färbung fällt ins Graue.

† Venus und Amor von Paul Veronese. Diese Gruppe ist gut gedacht. Amor hascht nach dem Bogen, den ihm Venus vorenthält. Aber dieß lehrt bloß die Stellung; die Köpfe sagen nichts, und nehmen gar nicht an der Handlung Theil. Die Färbung ist schön. Nur Schade, daß der ängstlich fromme Besitzer dieser Gallerie den vorher zu entblößten Busen der Venus mit einem Gewande hat bedecken lassen. Die Stoffe sind schön, und das Helldunkle ist gut behandelt. Die Zeichnung ist incorrekt, das eine Bein der Venus läßt sich schlechterdings aus dem Gewande nicht heraus finden.

Venus und Amor, ein schlechtes Gemählde, das man dem Andrea Sachi zuschreibt.

† Der verlohrne Sohn vom Guercino. Eben dieses Sujet hat der Mahler auch in dem Pallast Doria behandelt, aber das Bild, das wir vor uns haben, hat ohnstreitig vor jenem viele Vorzüge. Die Zusammensetzung ist zwar nicht ohne Fehler. Der junge Mann, der zur Seite die Gardine aufhebt, und wahrscheinlich den ältesten Sohn vorstellen soll, nimmt gar keinen Theil an der Handlung. Der verlohrne Sohn hingegen vergießt wahre Thrä-

nen

nen der Reue, und man sieht, daß das Andenken seiner Fehltritte schwer auf ihm ruht. Nur im Munde ist etwas Gezogenes, das man wegwünscht. Seine Stellung drückt vortrefflich den Zustand seiner Seele aus, die sich ganz dem Schmerze überläßt. Ob er gleich beinahe ganz nackt ist, so hat ihm der Mahler doch ein Schnupftuch in die eine Hand gegeben, um sich die Thränen abzutrocknen. Die andere Hand überläßt er seinem Vater, auf dessen Gesichte man den Ausdruck des gerührten Vaterherzens liest. Liebkosend sucht er ihn zu trösten, und bedeckt zu gleicher Zeit mit einem Mantel seine Blöße. Die Zeichnung ist ziemlich richtig, die Färbung aus seiner besten Zeit, und das Helldunkle wie gewöhnlich vortrefflich.

† Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Ein großes Gemählde vom Parmeggianino, um so interessanter, weil es selten ist, von diesem Meister Gemählde in dieser Größe zu finden. Ausdruck darf man hier nicht suchen, auch keine sonderlich gute Zusammensetzung. Während, daß die heilige Catharina den Christ beim Kinn ergreift, um ihn zu küssen, und ihr erhabener Gemahl die Hand auf ihren Busen legt, sieht die Madonna nach einer andern Seite. Von den umher stehenden Heiligen nimmt keiner an der Handlung Theil, und einer von ihnen küßt sogar — Wie werden unsere Critiker über den Anachronismus schreien! — das Crucifix. Uebrigens ist die Anordnung und die Gruppirung gut. Der Mahler hat den Köpfen und Stellungen das Liebliche des Correggio zu geben gesucht, aber es ist zur Affektation geworden. Die Zeichnung ist nicht

ganz correkt; die Gewänder sind von schlechter Wahl; die Schatten haben nachgeschwärzt.

† Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese vom Domenichino. Der Gedanke ist vortrefflich, obgleich in Ansehung der Gruppe Gottes des Vaters zum Theil vom Michael Angelo entlehnet. Die Figuren unserer ersten Eltern sind voll Ausdruck. Der Färbung fehlt es an Harmonie.

Cimon im Anschauen schlafender Nymphen verlohren, ein Gemählde des Nicolaus Poussin, in der Zeit, als er den Tizian nachzuahmen suchte. Man hat aber gleiche Mühe, das Vorbild und den Nachahmer zu erkennen.

Opfer Cäsars von Carlo Maratti. Fortuna bringt ihm eine Krone. Gedanke und Ausdruck sind verfehlt, auch mangelt es an Harmonie. Die Stellungen sind übertrieben. Die Anordnung in Rücksicht auf die gute Form der Gruppen, ist allein der Aufmerksamkeit des Kenners werth.

Eine Heilige, die bei einem Grabe gesteiniget wird.

David mit dem Goliathskopfe in Begleitung der Weiber, die seinen Sieg besingen. Beide vom Guercino aus seiner rothen Manier. Die Schatten sind übertrieben. Uebrigens ist die Färbung kräftig, und die Figuren treten gut hervor.

Magdalena im Hause des Pharisäers vom Bassano. Man sehe nur das Fleisch des Halses und der Schulter der Magdalena, für das Uebrige kann man blind seyn.

Der

Der heilige Johannes in der Wüste, völlig nackt, von Salvator Rosa. Wahrscheinlich hat der Prinz Colonna über den heiligen Johannes des Salvator Rosa gedacht, wie die Magd beim Moliere über den Tartüff: Ich könnte sie nackt wie die Hand sehen, und sie würden mich nicht reizen. Denn er hat die Blöße dieser Figur nicht bedecken lassen. Zum Besten der Kunst wäre die Bekleidung dieser ekelhaften Blöße statt der des Busens der vorhin angezeigten Venus zu wünschen gewesen. Bilder von der Größe des gegenwärtigen sind von diesem Meister rar. Dies ist sein größtes Verdienst.

Eben dieses kann man von einem andern Bilde eben dieses Meisters sagen, das den heiligen Johannes in der Wüste predigend vorstellt. Die Figuren auf selbigem gleichen einem Haufen von Lazaroni.

Mutter Gottes mit dem todten Christ vom Guercino.

† Die Mutter Gottes mit dem todten Christ, eines der schönsten Bilder des Guercino, obgleich die Zusammensetzung sich nicht ganz rechtfertigen läßt. Der Leichnam Christi ist sitzend auf seinem Grabsteine abgebildet. Diese Stellung, die an und für sich selbst etwas Steifes hat, ist überher einem todten Körper unnatürlich oder wenigstens ungewöhnlich. Die Mutter außer sich vor Schmerz, stürzt auf ihren Sohn zu, gleichsam als wollte sie auf ihn fallen. So wahr dieser Ausdruck des höchsten Schmerzens und mütterlicher Innbrunst ist, er enthält eine sichtbare Unwahrscheinlichkeit; und ein Körper, den wir immer außer dem Gleichgewichte

sehen, ist für die Kunst eben so wenig ein schicklicher Gegenstand, als ein ganz unbeweglicher steifer Leichnam. Dies abgerechnet, ist der Ausdruck edel, schön und ergreifend wahr. Die Färbung ist aus der schönsten Zeit dieses Meisters, und die Figuren heben sich hoch vom Grunde ab.

Hagar mit dem Engel und die Samariterin, zwei Gemählde des Mola.

Zwei Bildnisse auf einem Gemählde vom Tintoret. Voll geistreicher Behandlung, aber nicht ohne Incorrektionen.

Eine Bamboschade von Rubens. Sie ist von ihm, aber eins seiner schwächsten Bilder. Andere nennen Jordaens als den Meister.

Eine Heilige, die das heilige Abendmahl aus den Händen der Engel empfängt von Carlo Maratti. Die Köpfe des Engels und der Heiligen haben eine gewisse Lieblichkeit ohne Bedeutung. Die Sucht, die Figuren in ihrer Stellung, und ihre einzelnen Gliedmaßen in ihrer Lage unter einander, recht abwechselnd zu machen, — das sogenannte Contraposto der Italiener — hat den Meister zu den unnatürlichsten und gezwungensten Drehungen verleitet.

Ein heiliger Franciscus vom Muziano.

Eben dieser Heilige vom Guido.

Die Mahlerei und die Bildhauerkunst vom Guercino. Sehr verdorben.

Einige Köpfe von Männern und Weibern auf demselben Gemählde, aus der Venetianischen Schule.

Die Himmelfahrt Mariä. Man schreibt sie dem Rubens, auch dem Vandyck zu, wahrschein-

lich

lich aber ist dies Bild eine Copie; die Farbe fällt zu sehr ins Graue.

† Eine Flucht nach Aegypten vom Guido. Ein ähnliches Bild findet sich zu Neapel in der Kirche des heiligen Philippus Neri. Das Bild ist vortrefflich gedacht. Vielleicht würden wir die Stellung der Maria, in der sie den Schleier über ihr Kind zieht, gezwungen finden, wenn diese Handlung nicht einen glücklichen Streifschatten hervorbrächte. Der Kopf der Madonna ist ohne Ausdruck. Desto schöner ist der Kopf des heiligen Josephs, und äußerst reizend der Engel, welcher der Jungfrau eine Blume darbietet. In den Gewändern ist zu viel Aengstlichkeit. Die Färbung ist aus seiner ersten Zeit, und fällt ins Schwarze. Das Bild hat sehr gelitten. Die Wirkung des Helldunklen muß vortrefflich gewesen seyn. Man sieht noch jetzt, wie weise Licht und Schatten vertheilt sind.

* * *

Theil der Gallerie, der durch Stufen abgesondert ist.

† Hart am Fenster ein Ecce Homo von Correggio. Halbe Figuren. Ueber die Originalität ist kein Zweifel. Augustino Carraccio hat es unter seinem Nahmen gestochen.

Ecce Homo: das beste Gemählde des Correggio in Rom.

Man kann die Zusammensetzung dieses Gemähldes nicht als Muster anpreisen. Pilatus lehnt sich zum Fenster heraus, und zeigt den Christ, der unten steht. Die Madonna fällt in Ohnmacht, und der heilige Johannes empfängt sie in seine Arme. Ein

Soldat steht in der Ecke. Die Figuren sind nicht gut gruppirt, und zu einzeln hingestellt. Der Christ hat den Ausdruck eines Mannes, dessen Schönheit, die jedoch in ihrer Blüthe nie zum Ideal erhoben gewesen seyn kann, durch körperlichen Schmerz und Krankheit gewelkt ist, und bloß mit seinem eigenen Leiden beschäfftiget, sieht er nicht auf seine Mutter, die in Ohnmacht fällt. Diese hingegen zeigt durch Mine und Stellung sehr wohl den Schmerz, der ihr das Herz abdrückt.

Es hat dem Mahler an Platz zur Anordnung seiner Figuren gefehlt, daher sind die Figuren so wunderlich gestellt, daß die Hände der Madonna sogar auf einen Tisch gelegt sind. Ein sehr unglücklicher Gedanke! Der heilige Johannes betrachtet die Mutter Gottes nicht mit der Theilnehmung des Mitleids, sondern mit dem Entzücken eines Liebhabers. Der Kopf des Pilatus ist schön, und die Hand, womit er den Christ zeigt, von trefflicher Verkürzung. Auch ist der Kopf des Soldaten gut. Die Zeichnung im Ganzen ist nicht übel, aber die Hände des Christs sind zu steif.

Die Farbe hat sehr gelitten, sie fällt etwas ins Braune, und ist aus des Meisters erster Zeit. Dem ohngeachtet ist sie voll schöner Tinten. Der Hauptvorzug dieses Gemähldes besteht in der schönen Ründung. Die Figuren heben sich hoch von der Fläche ab.

Dies Bild ist das beste Werk des Correggio in Rom: allein zur Kenntniß des Werths dieses großen Künstlers bei weitem nicht hinreichend.

Hierzu wird eine Reise nach Parma oder Dresden erfordert.

Bemerkungen über den Correggio.

Antonio di Allegris ward zu Correggio im Modenesischen 1484 gebohren. Der Nahme seiner Vaterstadt ward die Bezeichnung des vorzüglichen Talents, das sie hervorgebracht hatte. Er starb wahrscheinlich 1534.

Wie soll ich mir den Charakter des Mahlers denken, dessen Werke den allgemeinsten Anspruch auf den Beifall der Kenner, und zugleich des ungelehrten Haufens haben? Dessen Werke beim ersten Anblick anziehen, und sich am häufigsten der Erinnerung ungerufen wieder darstellen?

Ich denke ihn mir mit der gutherzigen Unbefangenheit des glücklichen Alters, das nur von dem Schein der Dinge gerührt wird: mit einem Herzen, das nur für sanfte Eindrücke Sinn hat, und mit einer Gleichheit des Humors, die durch keine heftige Erschütterungen von Freude und Traurigkeit unterbrochen, auf die Unterscheidungszeichen der Dinge, die sie umgeben, nur in so fern achtet, als ihre Gestalten sie angenehm afficiren.

Ist meine Vermuthung wahr, so muß Correggio einer der glücklichsten Menschen gewesen seyn: glücklich durch eine Einbildungskraft, die ihm wachend Bilder zuführte, wie man sie getäuscht von Morgenträumen eines gesunden Schlafes sieht, lieblich, aber ohne hohe Bedeutung; oder glücklich durch die fortdauernde Stimmung, die wir übergehend an denen bemerken, welche die Wirkung des Weins in wohlthätiger Maaße empfinden: In ihrer Sorg-

losigkeit gleiten diese über die Oberfläche der Dinge weg, ohne ihr Wesen zu durchdringen, ihr Herz wird offen, zutraulich, verbindet sich genau mit dem Gegenwärtigen, ihr Auge sieht die Umrisse, die Farbe, das Licht und den Schatten ohne genaue Bestimmung des Einzelnen in einander fließen, und drückt sich ihrer Seele mit dem Reize einer entkörperten Erscheinung ein.

Ist die Mahlerei ein Schein; liefert sie die Gestalten nur wie sie in einer gewissen Entfernung gesehen werden, in der wir über Richtigkeit der Umrisse, über Wahrheit einzelner Tinten nicht mehr im Stande sind zu urtheilen; wo lauter Massen von Farben, Massen von Licht und Schatten uns das Erkenntniß der Wirklichkeit der Gegenstände außer uns geben: so hat Correggio die Geheimnisse dieser Kunst besser als jeder andere verstanden.

Dieses Talent, die sichtbaren Gegenstände in einer gewissen Entfernung mit einer ergreifenden Wirklichkeit darzustellen, die kein anderer Künstler in dem Grade erreicht hat, ist es, welches nebst dem Ausdruck einer gefälligen Grazie dem Correggio die Bewunderung der Kenner zugezogen hat. Weniger wahr als Tizian in Darstellung des Körperlichen; weniger wahr als Raphael in Darstellung der Seele; schöner als jener, oft gefälliger als beide, hat er den Erscheinungen, die er hinzauberte, einen Reiz zu geben gewußt, den wir für alle das Vergnügen nicht hingeben würden, das bei näherer Untersuchung des Wahren und Bedeutungsvollen auf die Seite seiner Nebenbuhler tritt.

Man streitet von beiden Seiten mit guten Gründen über die Frage: ob Correggio seine Talente allein der Natur, oder zu gleicher Zeit einer gebildeten Erziehung, und der Kenntniß der Werke seiner Vorgänger in neuern Zeiten, und der Antike zu danken gehabt habe?

Diejenigen, die dies leugnen, setzen ihn in die niedrigste Classe des Pöbels, und behaupten, daß er unter der Sorge für die nothdürftigsten Bedürfnisse des Lebens erlegen sey. Die andern machen ihn zu einem wohlhabenden Mann von der besten Abkunft, und spüren in jedem Zuge seines Pinsels ein Vorbild aus älteren Kunstwerken auf. Man geht auf beiden Seiten zu weit. Es scheint kaum wahrscheinlich, daß ein Mann, der von Kindheit an gegen Elend angekämpft hat, das seine Empfindniß heiterer Schönheit habe bewahren können, das seine Werke auszeichnet. Ohnstreitig trifft man in den Werken des Andrea Mantegna, seines Zeitgenossen und wahrscheinlich seines Lehrers, jene Spuren des Reflexes an, die er nachher bis zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet hat; in den Werken des Leonardo da Vinci jene Idee von Grazie, der er das Gezwungene zu benehmen wußte; und in der Antike jene Größe der Formen, die er in seine Köpfe übertrug, wenn er sie gleich durch einen Zusatz übertriebener Gefälligkeit oft wieder verkleinert hat.

Allein diese Wegweiser haben seinem Geschmack nur von weitem Richtung gegeben. Er scheint ihre Vorzüge dunkel und im Allgemeinen empfunden, und mit Hülfe der ihm eigenen Perceptionsart in die

Erfahrungen übertragen zu haben, die er aus der Natur entlehnte.

Er nahm also seine Formen aus der Natur, die ihm sein Vaterland zeigte, aber er gab sie mit einem Zusatz seiner Einbildungskraft wieder: so wie der Weinstock, den man aus nördlichen Ländern nach heißeren Gegenden verpflanzt hat, dort veredelte Früchte trägt.

Correggio verdient nicht als Muster für dichterische Empfindung aufgestellt zu werden. Er arbeitete für Klöster und Kirchen. Die Sujets wurden ihm aufgegeben: mehrestentheils waren es Versammlungen von Heiligen.

Der Ausdruck, der ihm am besten glückte, war der einer heiteren Ruhe und gefälliger Fröhlichkeit. Zu dem Ausdruck starker Leidenschaft scheint sein Pinsel weniger geschickt gewesen zu seyn, nach den wenigen Versuchen dieser Art zu urtheilen, die uns von diesem Meister übrig sind. Seine Grazie hat hin und wieder etwas affektirtes, und zeigt zu viel Anmaaßung, gefallen zu wollen.

Von seiner Anordnung der Figuren, oder von der eigentlichen mahlerischen Erfindung will ich ganz zuletzt reden, wenn ich von seinem Hauptverdienst: dem Helldunkeln, werde gesprochen haben.

Jugendliche Figuren, vorzüglich Engel, sind seine schönsten: Man erkennt seine Weiber an den großen mit hohen Augenliedern bedeckten Augäpfeln wieder, an einer etwas breiten senkrechten Nase, und an dem Munde, der zum Lächeln gezogen ist. Den Figuren der Gottheit gab er eine gewisse idealische

Schön-

Schönheit, die inzwischen mehr den Ausdruck schwacher Güte als der Majestät an sich trägt. In der Darstellung des reifen Alters, der Helden, der Charaktere, die Seelengröße und Hoheit voraussetzen, scheint er nicht seine Stärke gehabt zu haben.

Correggio hatte den Grundsatz, seine Gegenstände so darzustellen, wie man sie aus einiger Entfernung erblickt. Die Umrisse wurden also nicht scharf angedeutet, sondern flossen mit der Luft, mit dem Grunde zusammen. Was dadurch an Weichheit und Lieblichkeit auf der einen Seite gewonnen wurde, das gieng auf der andern an Bestimmtheit und zuweilen selbst an Richtigkeit verlohren. Seine Linien sind alle ausgeschweift und schlängelnd. In Verkürzungen war er außerordentlich: er war der erste, der sie in Deckenstücken einführte: Bei der Wahl seines Faltenschlags dachte er hauptsächlich darauf, große Massen auszufinden, die fähig wären, das Licht und den Schatten zusammen zu halten; Die Andeutung des Nackenden ward darüber oft aus den Augen gesetzt.

So bald ich das Colorit des Correggio in einzelnen Theilen seiner Gemählde untersuche, so ist es unwahr. In der Carnation sind die Lichter weißer an den weiblichen, gelber an den männlichen Figuren, als die Wahrheit des Fleisches es zuläßt. Seine Halbschatten bestehen aus einer grünlichen Lage, die, so gefällig sie ist, doch so rein und ungemischt in der Natur nicht angetroffen wird. Seine Schatten sind zu braun.

Wenn man aber die Farbe seiner Gemählde mit der Farbe vergleicht, welche den Gegenständen eigen

ist,

ist, die in einer gewissen Entfernung gesehen werden, so erhält sie einen größern Schein von Wahrheit. Sie wird nämlich so wahr, als sie seyn muß, um die Wirkung des Helldunkeln oder der harmonischen Abwechselung heller und dunkler Partien hervorzubringen, aber nicht wahr genung, um das Gefühl der wirklichen Farbe bei näherer Untersuchung in der Maaße wie Tizian zu erwecken.

Begriff des Helldunkeln: Verschiedenheit desselben von Colorit, Rundung, Beleuchtung, und willkührlichem Spiel heller und dunkler Partien.

Correggio ist der erste gewesen, der den Zauber des Helldunkeln in seinen Gemählden gezeigt hat: Viele nach ihm haben seine Grundsätze befolgt, und zum Theil was die Vertheilung heller und dunkler Partien ohne Rücksicht auf Wahrheit der Farbe anbetrifft, mit eben so vielem Glück als er. Nur darin hat er einen von allen seinen Nachfolgern noch nicht erreichten Vorzug, daß er diese hellen, diese dunklen Partien durch Farben ausgetheilet hat, die kein anderer Beleuchter so lieblich und der Natur so nahe tretend zu mischen wußte.

Nichts hat mir bei dem Studio der Kunst mehr Mühe gemacht, als den Unterschied eines vollkommenen Colorits und eines vollkommenen Helldunklen zu begreifen, und noch schwerer wird es mir, ihn andern begreiflich zu machen. Alle Kunstbücher, selbst Mengs nicht ausgenommen, lassen hier viel Schwankendes und Unbestimmtes in den Begriffen, die sie mit den Wörtern: Farbengebung, Colorit, Beleuchtung und Helldunkles verbinden. In der That fließen auch diese Begriffe in dem einzigen eines vollkommenen Mahlers zusammen. Wenn wir aber die Theile der Mahlerei nach den Vorzügen bestim-

men,

men, die große Meister getrennt von andern besessen haben, so sind sie verschieden, und müssen von mir nothwendig abgesondert werden, wenn ich nicht in Lob und Tadel die größte Unbestimmtheit bringen will. Diese Unbestimmtheit aber hat die nachtheiligsten Folgen für unsere Art die Wahrheit der Nachahmung zu beurtheilen. Wir finden in den mehresten Kunstbüchern einen Rembrandt, einen Rubens, einen Andrea Sacchi als gute Coloristen aufgeführt, ob sie gleich bei Bekleidung der Gegenstände mit Farbe keinen andern Regeln als denen des Helldunkeln und der Harmonie gefolget sind: Man hat wohl gar das Colorit eines Carravaggio gepriesen, ob er gleich nur seine Körper zu ründen wußte.

Das Wort Farbengebung ist seit einiger Zeit in einem so weitläuftigen Verstande für die ganze Wirkung, die durch den Auftrag der Farbe erreicht wird, ja! sogar für Behandlung der Farbe genommen worden, daß man Gefahr läuft sich gar nicht mehr zu verstehen, wo man es braucht. Ich will daher lieber das Wort Colorit durch Färbung, Farbenmischung geben, oder das ausländische Wort Colorit selbst beibehalten, da es ohnehin längst das Bürgerrecht bei uns erhalten hat.

Colorit also: Bekleidung eines Gegenstandes mit der Farbe, die ihn von andern sichtbaren Gegenständen in der Natur unterscheidet, ist vom Helldunkeln, von der Vertheilung heller und dunkler Partien durch Wahl der Farben und Beleuchtung nach weisen Grundsätzen wesentlich verschieden. Die Verwechselung beider Begriffe hat einen doppelten Grund.

Helle

Helle und dunkle Partien werden in einem Gemählde durch Anwendung von Körpern, die ihrer Farbe nach des Eindrucks des Lichts mehr oder weniger fähig sind, oft allein gebildet, und immer sehr unterstützt. Ihre Auswahl zur Hervorbringung des Helldunkeln setzt Kenntniß ihrer Eigenschaften in Rücksicht auf Farbe zum Voraus. Man hat eines der Hülfsmittel, deren sich die Mahlerei bedient, helle und dunkle Partien in einem Gemählde erscheinen zu lassen, für den Zweck selbst genommen, ohne zu bedenken, daß auch ungefärbte Zeichnungen, Kupferstiche, der Wirkung des Helldunkeln fähig sind, ob sie gleich der Farben ganz entbehren.

Auf der andern Seite ist die Beobachtung der Veränderung, die der Zufluß von Licht auf die Farbe eines Körpers hervorbringt, ein nothwendiger Theil des Colorits, um runde Körper auf einer Fläche erhoben erscheinen zu lassen: Denn das Zurückweichen der Theile, die sich vom Auge entfernen, wird hauptsächlich durch Abschwächung des zuströmenden Lichts ausgedrückt. Diese Veränderung in dem Zufluß des Lichts, wodurch helle und dunkle Partien entstehen, die man eigentlich nur Ründung nennen sollte, hat man mit dem Helldunkeln verwechselt. Und nur zu oft versteht man unter diesem letzten Ausdrucke weiter nichts als den Contrast von Licht und Schatten, wodurch flache Theile als erhoben erscheinen. Freilich kann ohne diese Ründung der Mahler nicht mahlen, aber auch der Kupferstecher kann ohne sie nicht in Kupfer stechen, und beide können gut ründen, ohne das Helldunkle zu verstehen, d. i. die Veränderung des Hellen zum Dunkeln, die der Zufluß des

Lichts

Lichts auf einem Körper hervorbringt, ausdrücken, ohne die Abwechselung, die dadurch entsteht, nach kluger Einsicht ihrer Wirkung im Ganzen auszutheilen.

Um die Verschiedenheit des Colorits von der Abwechselung heller und dunkler Partien, wie sie durch die eigentliche Ründung entsteht, und den Abstand dieser Ründung von der weisen Vertheilung heller und dunkler Partien in einem Gemählde, (von dem eigentlichen Helldunkeln,) besser zu unterscheiden, bitte ich um einige Aufmerksamkeit auf folgende Bemerkungen.

Der Italienische Nahme Chiaro oscuro, von dem das französische Clair obscur und unser deutsches Helldunkle herstammt, bedeutete ursprünglich Gemählde aus einer Farbe, deren hellere Mischung Chiaro, das Licht, die dunklere oscuro, den Schatten anzeigt: Der Zusatz von Weiß und Schwarz liefert in Gemählden aus einer Farbe die nothwendigen Mischungen, um die zur Ründung erforderliche Degradation des Lichts zum Schatten, mithin auch die daraus entstehende Abwechselung heller und dunkler Theile, auszudrücken. In vielfarbigen Gemählden kann man die Ründung auch durch andere Mischungen begreiflich machen. Nicht bloß der Zusatz von Weiß und Schwarz macht einen gewissen Theil hervorragend oder zurückweichend, d. i. hell oder dunkel, sondern die reinen Farben tragen auch die ursprüngliche Verschiedenheit an sich, das Auge bald mehr bald weniger anzuziehen, je nachdem sie durch ihre lockere oder dichtere Consistenz

mehr

mehr oder weniger Lichtstrahlen auffangen. Zum Beispiel, das Gelbe zieht das Auge mehr an als das Blaue, das Rothe mehr als das Dunkelviolette u. s. w.

Nun nehme man den Fall an: Jemand wollte ein Gesicht mit lauter gelben, rothen, blauen und dunkelvioletten Farben bedecken: Wäre es unmöglich, Ründung damit hervorzubringen? Gewiß nicht. Das Gelbe würde die erhobensten, das Blaue die zurückweichendern, und das Dunkelviolette diejenigen Theile andeuten, die sich im Schatten verlieren; das Rothe könnte zum Reflex dienen. Ein solches Colorit könnte noch so unwahr seyn, es würde dem ohngeachtet alle Vorzüge der Ründung, selbst des Helldunkeln, haben. In der That, unsere neuere Fechtelmahlerei beruhet auf keinen andern Grundsätzen, und in einem weniger auffallenden Grade hat das an sich conventionelle Colorit der Niederländer kein anderes Verdienst. Abwechselung heller und dunkler Partien, welche die Ründung der Fläche hervorbringt, und von dieser wieder hervorgebracht wird, ist also von der Wahrheit des Colorits noch wesentlich unterschieden.

Aber selbst eine vortrefflich colorirte Figur, eine Figur, die mit lauter wahren Farben das Erhobene und das Zurückweichende, Licht und Schatten, mit einem Worte Ründung darstellte, würde darum noch keinen Anspruch auf die Wirkung machen können, die eine weise Vertheilung heller und dunkler Partien in merklicher Abwechselung und Vereinigung zu einem beleuchteten Ganzen hervorbringt.

Ein

Ein gutes Colorit erfordert Ründung, aber Ründung ist hier nur Ingredienz der Wahrheit, nicht Folge einer weisen Auswahl desjenigen, was ich dem Auge näher zu rücken, was ich dem Auge entziehen zu müssen glaube. Tizians Werke sind immer mit wahren Farben geründet, selten aber sind die verschiedenen gerundeten Körper so zusammengestellt, daß sie eine von der Wirkung des Hervorragens von der Fläche independente Wirkung der Einheit und der Mannichfaltigkeit in hellen und dunkleren Partien, mit einem Worte, des Helldunkeln hervorbringen.

Dagegen haben die Künstler unter des Correggio Fahne bemerkt, daß in demjenigen, was ursprünglich Behelf der Kunst, Bedürfniß der Wahrheit war, im Grunde eine Quelle neuer Schönheiten liege: daß die poetische und mahlerische Wirkung aus der weisen Vertheilung heller und dunkler Partien wahren und wesentlichen Vortheil ziehen könne.

Denn um einer Fläche nunmehr die gehörige Abwechselung in Einheit zu geben, die sie zu einem schönen Ganzen macht, haben jene Meister sich nicht bloß genügen lassen, die Körper einzeln zu ründen, sondern diese gerundeten Körper nun auch, je nachdem jeder durch seine Farbe mehr oder weniger Lichtstrahlen aufzufangen im Stande war, in schicklicher Verbindung des Hellen und Dunkeln mit einander abwechseln lassen. Hier ist Wahl. Denn man kann zwei schwarze Körper neben einander gestellt sehr wohl als runde Körper erscheinen lassen, nur

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

die Forderung des Geschmacks läßt dieses nicht wohl zu: es fällt nicht so gut ins Auge.

Weiter: Der Künstler, der auf einer Fläche arbeitet, nimmt die Quelle des Lichts, womit er seine Figuren von dem Grunde abhebt, nicht außer dem Gemählde, sondern in demselben an: es sey die Helle des Tages, das Licht des Mondes, das Leuchten einer Flamme, der Wiederschein erleuchteter Körper auf andere u. s. w.

Ein Gemählde ist wie ein Theater anzusehen, auf welches der Zuschauer aus einem dunkeln Orte hinblickt, mithin das Licht nicht auffangen kann, wie er will, sondern so nehmen muß, wie es ihm der Decorateur von seinen angebrachten Lämpchen auf die vorgestellten Gegenstände fallen läßt. Dieses Licht also kann der Künstler nach Gefallen leiten: bald es hemmen, indem er gewisse Körper vorrückt, bald zuströmen lassen, indem er andere Körper wegräumt. Hier ist wieder Wahl, nicht bloß Bedürfniß der Wahrheit. Der Held kann auch im Schatten gegründet seyn, sich vom Grunde abheben, aber wir sehen ihn lieber im Lichte, darum leitet der Künstler dasselbe dahin. Dies heißt im eigentlichsten Verstande Beleuchtung.

Dieser beiden Mittel, der Wahl unter hervortretenden und zurückweichenden Farben, und der Leitung des zufallenden Lichtes, bedient sich nun der Künstler zum Wohlgefallen der innern und der äußeren Sinne helle Partien mit dunkeln abwechseln, und zu einem Ganzen sich vereinigen zu lassen: mit einem Worte, er unterstützt durchs Helldunkle mahlerische und poetische Wirkung.

Will

Will er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den interessantesten Ausdruck richten, Hauptpersonen hervorheben, Nebenpersonen zurückhalten; er wird helle Farben, höheres Licht hieher bringen: So wird das Helldunkle ein Theil der poetischen Erfindung. Soll hingegen die mahlerische Wirkung dadurch gewinnen; er wird theils durch Wahl der Farben, theils durch die Beleuchtung mehrere der Form ihrer Umrisse nach verschiedene Körper zu einer Masse, und diese wieder zu einem Ganzen verbinden, das sich mit Leichtigkeit übersehen läßt, sich von selbst ordnet, und dem Auge bald Geschäfftigkeit bald Ruhe gewährt.

Oft macht die bloße willkührliche Abwechselung heller und dunkler Massen dem Auge Vergnügen, dies wird jedoch am vollständigsten, wenn sie mit Wahrheit verbunden und von Weisheit geleitet ist.

Auch der Kupferstecher ist nicht ganz des Hülfsmittels, durch die Abwechselung der natürlichen Farben der Körper helle und dunkle Partien zu bilden, entblößt. Die verschiedene Form und Anzahl der Schraffirungen vertritt bei ihm die Stelle der Farbe.

Und so wären wir denn auf den vollständigen Begriff des Geheimnisses des Helldunkeln geleitet: Es ist weise Vertheilung heller und dunkler Partien, nach wesentlicher Verschiedenheit der Farben der Körper, in Rücksicht auf ihre Fähigkeit das Licht mehr oder minder aufzufangen, und der Masse von Licht, die der Künstler darauf zufließen läßt.

Wir werden nun auch die Verschiedenheit fühlen, die zwischen Helldunkeln und Colorit, zwischen Hell-

dunkeln und Ründung, zwischen Helldunkeln und Beleuchtung eintritt. Ein gutes Colorit besteht nicht ohne Ründung, aber es besteht ohne Helldunkles; dies zeigt Tizian. Ein gutes Helldunkle besteht ohne gutes Colorit; dies zeigen viele Kupferstecher, dies zeigt beinahe die ganze niederländische Schule. Ründung ist nur ein wesentliches Bestandtheil des Helldunkeln, Beleuchtung nur ein Mittel es hervorzubringen; dies zeigen viele Gemählde, in denen bloß die Wahl gewisser Farben die Haltung unterbricht, z. E. das dunkelblaue Gewand der Mnemosyne in dem Parnaß von Mengs: Endlich kann auch das bloße Spiel heller und dunkler Partien, nicht für eine weise Vertheilung derselben gelten; dies zeigt die neuere Venetianische und Neapolitanische Schule.

Wie Correggios Stärke im Helldunkeln zu beurtheilen ist.

Wenn wir also unsern Correggio groß im Helldunkeln nennen, so nehmen wir auf die Wahrheit und Weisheit seiner Vertheilung heller und dunkler Partien Rücksicht: auf die Abwechselung derselben, die er durch Wahl der Farben, durch Wahl der Quellen und Gänge des Lichts in seine Gemählde zu bringen wußte, ohne der Harmonie zu schaden. Weil das Auge Wahrheit liebt, so ist der Ursprung des Lichts, die Leitung desselben, immer in dem Gemählde deutlich motivirt: Weil das Auge das Schönste am auffallendsten zu sehen wünscht, so sind diejenigen Farben, die es am meisten anziehen, dahin gesetzt, das höchste Licht dahin geleitet, wo er jenes hinzulenken wünschte. (Schade! daß dies oft mehr mit Rücksicht auf bloß mahlerische als poetische Schönheit geschehen ist.) Weil das Auge

Abwech-

Abwechselung liebt, so ist das Helle mit dem Dunkeln in Contrast gebracht: Weil das Auge Ordnung liebt, so ist das Helle und Dunkle nicht zerstreuet, sondern in leicht abzusondernde größere Massen gebracht: Weil aber das Auge auch Uebereinstimmung liebt, und das Abstechende, Schneidende haßt, so sind die Uebergänge vom Hellen zum Dunkeln leicht, allmählich fortschreitend; und dies letzte Geheimniß hat er noch mehr der Auswahl durch sich selbst hervorstechender und zurückweichender Farben, als der Leitung des Lichts zu verdanken. Correggio ist aber auch darum doppelt groß im Helldunkeln, weil er zu gleicher Zeit im Colorit der Natur treuer geblieben ist, als alle andere Meister, die einer ähnlichen Wirkung nachgestrebt haben. Ganz wahr ist er nicht gewesen, immer hat die Rücksicht auf die Wirkung, welche die Tinte als helle oder dunkle Partie für das Ganze hervorbringen würde, die Rücksicht auf örtliche Wahrheit im Einzelnen um etwas geschwächt. Aber es frägt sich noch: ob bei weitläuftigeren Compositionen die Wahrheit der Färbung im Einzelnen, mit der Wahrheit der Färbung im Ganzen bestehen könne?

Zweifel: ob man in größeren Compositionen ein ganz wahres Colorit beibehalten könne?

Ich wünschte Zeit zu haben, auseinanderzusetzen, warum ich nicht glaube, daß es für sterbliche Künstler möglich sey, ein ganz wahres Colorit mit einem sehr guten Helldunkeln, in einem Gemählde, das mehrere Figuren enthält, zu verbinden: warum dies, außer in einzelnen Figuren, für Ton, Harmonie, Haltung und Luftperspektiv mit vielen Gefahren verknüpft sey: warum endlich Correggio, um Correggio zu seyn, nicht wie Giorgione, Tizian, Vandyck

und Mengs habe coloriren können. Doch für den Liebhaber würde ich schwerlich verständlich werden, und für den Künstler? dem muß man nichts sagen, was ihn abhalten könnte, so wahr im Einzelnen zu werden, als er es werden kann. Wer wie Tizian colorirt, wird bei unsern größern Kenntnissen derjenigen Theile der Kunst, die größere Gemählde zu einem gefälligen Ganzen machen, diesen leicht so viel an Wahrheit aufopfern können, als die Zusammenstimmung erfordert.

Ueberhaupt verdanken wir dem Correggio Vieles von der Kenntniß der Theile der Mahlerei, welche ein Gemählde von größerer Composition zu einem gefälligen Ganzen machen. Unstreitig hat er darin den nachfolgenden Mahlern wenigstens auf die erste Spur geholfen.

Correggio erster Lehrer der Gruppirung, des Contraposto, der Pyramidalgruppen.

Wenn er bei der Anordnung seiner Gemählde, bei der Zusammenstellung seiner Figuren in Gruppen zuerst auf die Wirkung des Helldunkeln Rücksicht nahm, so konnte dies doch nicht geschehen, ohne daß er auch zugleich den Umriß dieser Gruppen besorgt hätte. Er mußte nämlich bald bemerken, daß solche zusammengestellte Figuren, wenn sie sich an Größe und Stellung gleich wären, eine unangenehme Einförmigkeit hervorbringen würden. Er machte sie daher an Größe verschieden, ließ die Stellungen der einzelnen Gliedmaaßen gegen einander abwechseln, und verband wieder das Ganze zu einer Form, deren Grundfläche sich unvermerkt gegen die Höhe zu verschmälert, und deren äußerer Umriß das Auge von einem Körper zum andern führt. Kurz! Correggio

ward

ward auch Lehrer des Contraposto, der Pyramidalgruppen, und aller der Regeln, die man bei der Gruppirung in Absicht auf Form und Zeichnung auf Kosten der Wahrheit und des Schicklichen in neueren Zeiten übertrieben hat.

Schmelz der Farben dieses Meisters.

Man lobt den Correggio oft des Schmelzes seiner Farben wegen, und mit Recht. Unrecht aber würde man haben, wenn man dieses Lob bloß von der Behandlung des Pinsels, von dem Vertreiben der Farben in einander verstehen wollte. Sehr oft hat er seine Tinten rein aufgesetzt und stehen lassen. Aber er wußte sie nach ihrer innern Uebereinstimmung so vortrefflich zu wählen, daß in der einen immer der Uebergang zu der andern liegt. Daraus entstand jene Vermählung aller zur Bedeckung der Tafel gebrauchten Farben, welche das Ganze wie den Guß eines Spiegels, wie den Fluß des Emails erscheinen läßt. Diese Harmonie ist es also, welche verbunden mit einer geschickten Vertreibung der wohlgewählten Farben in einander, den Schmelz, das Ineinanderfließende der Farben des Correggio so bewundernswürdig macht.

Man sieht in diesem Zimmer noch mehrere Bildnisse, die man dem Vandyck zuschreibt. Sie können aus seiner Schule seyn. Einige sind Copien nach Venetianischen Meistern.

Eine Magdalena, die man dem Guido beilegt.

Ein Ecce Homo vom Albano. Eine Wiederholung des Gemähldes im ersten Zimmer. Es hat Vorzüge vor jenem.

Grablegung Christi von Guercino.

† Eine Grablegung Christi. Vielleicht die schönste Composition, die jemals dem Guercino geglückt ist. Der Mahler hat den Augenblick gewählt, in dem der Christ ins Grab gelegt wird. Joseph von Arimathia hält ihn bei den Füßen, und der heilige Johannes umfaßt ihn von hinten zu. Zwischen diesen beiden Männern steht die Mutter Gottes. Halb bedeckt sie ihr Gesicht, und wagt kaum, den letzten Blick auf den Liebling ihrer Seele zu werfen, den die Erde nun bald umschließen wird. Magdalena hebt ihre Augen in Thränen gebadet zum Himmel.

Die Anordnung ist weise und der Handlung angemessen: Aber der Ausdruck ist der vorzüglichste Theil in diesem Gemählde. Der Christ hat zwar nicht die Hoheit eines Gottes, aber die Mine, die er noch im Tode beibehält, zeigt den sanften Schlummer des Gerechten. Welche Mischung von Traurigkeit und Ehrfurcht herrscht auf dem Gesichte des heiligen Johannes! Er scheint den Ausbruch seines Schmerzes zurück zu halten, bis er sich dieser letzten Liebespflicht gegen seinen Freund und Lehrer entlediget haben wird. In dem Joseph von Arimathia bemerkt man einen Zug von Gutherzigkeit, der sich in der Sorgsamkeit äußert, mit der er seinen Herrn sanft zur Ruhe legen will. Die Mutter Gottes ist trefflich gedacht und ausgeführet. Schüchtern blickt sie auf den Christ, indem sie ihr Gesicht halb aus den davor gelegten Händen herauszieht. Die Magdalena ist eins von den gewöhnlichen Gesichtern des Guercino. Sie hat den naiven Ausdruck des Schmerzes einer hübschen Bäurin. Die Färbung

bung ist aus seiner besten Zeit. Das Helldunkle pikant. Ich leugne es nicht, es ist mir das liebste Gemählde in der Gallerie.

† Der Tod des Regulus. Eine bisarre Composition des Salvator Rosa. Regulus steckt schon in der Tonne. Man entdeckt nur noch den hervorragenden Kopf. Die Carthaginenser, wahrer Neapolitanischer Pöbel, sind beschäfftigt, Nägel in die Tonne zu schlagen. Die Anordnung, das Helldunkle und die Behandlung verdienen übrigens Aufmerksamkeit.

Man kann dies Bild als ein Beispiel einer schlechten Wahl der Situation anführen, die eine Begebenheit zur sichtbaren Darstellung darbietet. Läßt sich aus der ganzen Geschichte des Regulus ein Augenblick herauswählen, der ärmer an interessantem Ausdruck wäre, als dieser?

Eine Schlacht des Bourgognone, und eine Jagd, von demselben. Man kann hier auf eine bequeme Art den Salvator mit dem Bourgognone vergleichen.

† Eine Assumption der Madonna vom Lanfranco. Eins seiner besten Werke. Man sieht ihm an, daß er den Correggio nachzuahmen gesucht hat. Die Färbung ist zu grau.

Eine heilige Magdalena vom Guercino aus seiner guten Zeit. Der Busen im Halbschatten ist vortrefflich. Der Ausdruck ist nicht edel.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto. Sie ist von ihm, aber keins seiner besten Werke.

Eine Sibylle und ein heiliger Hieronymus vom Guercino. Wahrscheinlich Copien, so wie eine andere heilige Magdalena, die man ihm gleichfalls zuschreibt.

Eine Frau mit ihrem Kinde und einige andere Bildnisse auf demselben Gemählde. Man schreibt es dem Mola zu. Es hat viel von der Venetianischen Schule.

Eine heilige Familie von Salviati.

† Die Pest von Nicolaus Poussin. Die Wahl des Sujets ist überhaupt nicht glücklich. Hier Etwas über die Art, wie er dasselbe behandelt hat. Die Scene geht in einer Straße vor, in der man mehrere Tempel sieht. In einem von diesen bemerkt man eine zerbrochene Statue, das Volk nähert sich derselben in Haufen, wahrscheinlich, weil sie diesem Zufall die Ursach des Unglücks zuschreiben, das sie heimsucht. Auf dem Vorgrunde stehen drei vorzügliche Gruppen. Ein junger Mann findet im Vorbeigehn seinen Vater todt hingestreckt, auf seinem Gesichte mahlen sich Entsetzen und Schmerz. Eine Mutter liegt todt zwischen zweien Kindern, von denen das eine gleichfalls todt, das andere aber noch am Leben ist. Der Mann, der sich über sein Weib beugt, und sich die Nase zuhält, stößt das lebende Kind zurück, das sich seiner Mutter nähern will, und das älteste, das hinzulief seine Mutter noch einmal zu umarmen, hält der Großvater auf. Endlich eine sterbende Frau, die ihr Kind einer Freundin anbefiehlt, die es weinend von seiner Mutter trennt. Im Hintergrunde wird ein Todter begraben.

Das

Das Bild ist voll des fürchterlichsten Ausdrucks. Die Zeichnung ist richtig, aber den Gewändern merkt man wie gewöhnlich den Gliedermann an. Färbung und Helldunkel scheinen gut gewesen zu seyn, haben aber in der Folge der Zeit gelitten.

Man trifft in der Gallerie einige Statuen an, aber sie sind ganz unbedeutend.

* * *

Ich komme nun zu einigen Theilen des Pallastes, die man gewöhnlicher Weise nicht sieht.

So hängen in den untern Zimmern an der Erde einige Marinen von Tempesta, und einige Gemählde al Fresco von Kaspar Poussin.

* * *

Zu den Zimmern des Cardinals Pamfili gehören einige andere Zimmer in dem obern Theile des Hauses.

Man findet daselbst unter mehreren Gemählden † Ein ganz vortreffliches Bildniß eines Cardinals von Domenichino, ingleichen † Vier Köpfe von Tizian in einer Glorie. Ohngeachtet des gelben Grundes, worauf sie gemahlt sind, heben sich die Köpfe ungemein.

* * *

Der Prinz und die Prinzessin bewohnen die sogenannten Mezzaninen.

In dem ersten Zimmer finden sich eine Menge Landschaften von Placido Costanzi, Orizonte und andern, aber auch zwei von Claude Lorrain.

Im zweiten Zimmer.

Zwei Landschaften von Salvator Rosa.

Einige Heilige vom Garofalo, und mehrere Niederländer.

Im dritten.

Ein Cardinal in einer Bibliothek. Man schreibt dies Bild dem Albert Dürer zu.

Zwei kleine Landschaften von Salvator Rosa.

Eine heilige Familie in der Manier des Baroccio.

Polischinell und ein Soldat von Salvator Rosa.

Viertes Zimmer.

Zwei Landschaften mit Wasserfällen von Poussin.

Zwei andere von Salvator Rosa.

Im fünften Zimmer.

Eine Herodias nach Tizian. Die Madonna im Ausdruck des Schmerzes über ihren Sohn, (Mere de douleur) ein verdorbenes Gemählde von Tizian.

Der Triumph des Bacchus und ein Begräbniß, zwei Bilder, die dem Nicolaus Poussin zugeschrieben werden.

Eine

Eine Magdalena von Feti.
Eine angelegte Magdalena von Guido.
Zwei Landschaften von Mola.

* * *

Im sechsten.

Zwei Poussins und zwei vortreffliche Salvator Rosas.
Christ in den Limben von Venusti.
Einige Schlachten von Bourgognone und Cerquozzi.

* * *

Im siebenten Zimmer.

Vier schöne Landschaften von Poussin in Wasserfarben.
Noch eine mit einem Sturm von demselben.
Eine Landschaft von Claude Lorrain.
Zwei Marinen von Manglar.

* * *

Im achten.

Mehrere Perspektive von Vanvitelli, Lucatelli und andern.

* * *

Im neunten.

Zwei kleine Landschaften von Domenichino und viele andere, welche Copien scheinen.

Ueberhaupt ist die Menge der Gemählde in diesen Zimmern unbeschreiblich.

Es sind einige Bologneser, und vorzüglich einige Trevisanis darunter, die nebst einer Menge

von

von Niederländern für die Liebhaber dieses Stils von Werth seyn können: Ich habe sie aber in solcher Eile sehen müssen, daß ich kein Urtheil darüber zu fällen wage.

* * *

In der Bibliothek ist die berühmte Vergötterung Homers befindlich, ein Basrelief, welches ich jedoch nur anzeige, weil ich versäumet habe, es zu sehen. Man sagt, der Werth desselben sey als schönes Kunstwerk betrachtet, nicht außerordentlich.

* * *

In dem Garten steht Marcus Antonius Colonna zu Pferde in Bronze.

Dem Liebhaber schöner Friesen und architektonischer Zierrathen werden auch die Ruinen in diesem Garten nicht entgehen.

Villa Negroni.

Erleichterung des Begriffs vom Mahlerischen.

Ich wollte nur von Kunstwerken reden: und doch! die Natur in dieser Villa ist so voll mahlerischer Gegenstände, mahlerischer Wirkung, ich verdanke ihr so heitere, glückliche Stunden; ich kann sie unmöglich mit Stillschweigen übergehen!

Ehemals war diese Villa nach dem Zwange der Symmetrie eingerichtet, und diente zum Paradeplatze der Repräsentation eines Cardinals. Aber schon seit langer Zeit hat die Vernachläßigung ihrer gegenwärtigen Besitzer die Natur in ihre vorigen Rechte wieder eingesetzt. Sie giebt nun wahreren Genuß.

Wie einladend zu hoher Begeisterung sind nicht jetzt ihre verwachsenen Gänge! Wie abwechselnd schön ihre Lorbeern, Pinchen, Myrthen und Cypressen! So edel in ihrer Form, so melancholisch feierlich in ihrer Farbe! Das spricht, das fühlt; es sind Seelen der Vorwelt, die nach hohen Leiden jetzt unter dieser Rinde von den Anfällen des Schicksals ruhen, und ihrer Schwermuth ungestört nachhängen.

Mein Blick heftet sich bald auf die Ruinen der Bäder des Diocletians in der Ferne, bald auf eine halb verstümmelte Statue eines Römers vor mir, den seine Zeitgenossen groß nannten, und den wir nicht kennen. Aus dem grünlichen Rachen eines bemooßten Löwens rieselt ein dünner Wasserstrang mit einförmigem Getöne, und indem dies meine

Seele

Seele in Nachdenken über vereitelte Plane, über verirrte Wünsche und aufgegebene Hoffnungen einlullt, girrt die Turteltaube zu meiner Seite.

Aber daß diese Stimmung nicht zur Schwermuth werde, lebt Alles um mich herum. Hier eine Bauerhütte, dort ein prächtiges Casino. Das Land ist einzeln an die Einwohner Roms ausgethan. Sie nutzen es theils zu Gartengewächsen, theils — so groß ist der Umfang dieser Villa mitten in der Stadt! — zu Weiden für Pferde, Kühe und Schaafe. Der Hirt auf seinen Stab gelehnt spielt mit seinem Hunde; die Heerden drängen sich in Haufen zusammen, die Römerin setzt ihr Körbchen neben sich nieder, ihr Kind an ihre Brust zu drücken, und ein Paar Liebende Arm in Arm entgehen der Wachsamkeit ihrer strengen Aufseher unter diesen Schatten. Wie verständlich dieser Ausdruck! Wie mahlerisch das Alles, wenn nun der markige Strahl der untergehenden Sonne darüber her fährt!

Die Gewohnheit, von Jugend auf Alles in der Natur wie ein Gemählde zu betrachten, jedes Gemählde auf die Natur zurückzuführen, erregt meine Dankbarkeit in allen Fällen, wo ich entweder die Natur ohne Zusatz in einen Rahmen fassen könnte, oder wo die hülfreiche Hand der Kunst mir in der Natur ein Gemählde zubereitet hat.

Beides finde ich in der sogenannten Partie des Michael Angelo, dem nur die Verehrung der Italiener für ein so viel umfassendes, und mit großen Ideen schwangeres Genie, die Erfindung dieses Hügels beilegen konnte.

Eine sitzende Roma in colossaler Größe mit weißen Extremitäten und schwarzem Gewande, thront auf einer Anhöhe unter einer Gruppe von Pinchen, Cypressen und Mandelbäumen. Mehrere Mahler haben sie in ihren Werken angebracht, und mich dünkt, ich kenne nichts, was mein Gefühl für mahlerische Wirkung so ausfüllt, meinen Begriff darüber so sehr bestimmt. Ich sahe sie einst beim Untergang der Sonne, als der Mandelbaum gerade in Blüthe stand. Die Stufenleiter von Gestalten: erst die colossalische Roma, am einfachsten in Abwechselung ihrer Theile, dann der buschigte Mandelbaum, dann die fechtelartige Fichte und endlich die pyramidenförmige Cypresse, deren Gipfel sich zu einer schmäleren Höhe zusammenspitzte; die verschiedenen Mischungen von Farben, die sich im gelblichen Abglanz der niedergehenden Sonne zu einem Ton vermählten; die abwechselnden Lichter und Schatten, durch die der Baum mit der Statue, die Statue wieder mit dem Baume zu einer Masse vereinigt wurden, bald durch die dunkle Farbe verstärkt, bald durch die helle gebrochen, endlich doch in sanften Uebergängen zusammenflossen.

Alles dies, sage ich, gab mir das wahre Gefühl des eigentlich Mahlerischen, des wesentlichsten Unterscheidungszeichens der Mahlerei von ihren verschwisterten Künsten: merkliche Abwechselung von Formen, merkliche Abwechselung von Farben, endlich — selbst eine Art der Färbung — merkliche Abwechselung von hellen und dunkeln Partien, welche die Nerven des Auges auf vielfache Art spannen,

und dennoch durch Uebereinstimmung ihrer Anstrengung das Qualvolle nehmen.

* * *

Nun zu den Kunstwerken, die in mehreren Gebäuden stehen.

* * *

In einem kleinen Casino mitten im Garten.

Zwei in der Mauer befestigte Basreliefs. Das eine stellt ein Bacchanale vor, und ist in einem guten Stile gearbeitet, aber sehr ergänzt.

Sogenannter Marius.

† Eine Consular Statue, welche unter dem Nahmen Marius berühmt ist: eine Benennung, für die man keinen hinreichenden Grund anzugeben weiß.[1]) Der Kopf dieser Figur hat ungemein viel Charakter; die Stellung Natur und Wahrheit; das Gewand einen vortrefflichen Wurf. Die linke Hand ist neu. Auch in Ansehung des Costume verdienet diese Statue Aufmerksamkeit.[2])

Eine andere Consular Statue. Gut; aber unter der vorigen.

Neptun von Bernini. Eines der mittelmäßigsten Werke dieses Meisters. Es war auch nur zur Verzierung eines Springbrunnens verfertigt worden.

Eine Statue, die als Gärtner restaurirt worden, weil man ein krummes Messer in dem Leibbande

1) Winkelmann G. d. K. S. 781.

2) Winkelmann G. d. K. S. 434.

bande bemerkte, und dieses für ein Gartenmesser ansah. Der Leibband ist von Seilen, die mehrmals um den Leib gewunden, und künstlich zusammengeflochten sind. Winkelmann[3]) erklärt diese Figur für einen Sieger, der im Wettrennen auf Wagen im Circo den Preis davon getragen hat. Kopf und Arme sind neu.

In dem Hauptgebäude.

Unten auf der Diele und in einem Zimmer darneben: ein großer Vorrath von Statuen. Die mehresten darunter sind mittelmäßig. Ich hebe zwei heraus: weibliche Figuren mit Körben auf dem Haupte, welche ehemals zu Caryatiden gedient zu haben scheinen. Ihre Köpfe sind reizend und ihre Gewänder schön geworfen. Die Haare fallen an beiden Seiten auf die Schultern herab. Sie tragen vielen weiblichen Schmuck, unter andern Ohrgehänge von Marmor, und Armbänder über den Knöcheln.[4])

Eine weibliche Figur mit einem Diadem und guter Drapperie. Die Hände sind schlecht restaurirt.

Eine schöne Büste des Cardinals Montalti, von Algardi.

Auf der Treppe.

Eine wilde Schweinsjagd. Der Kampf eines Tritons mit einem Meerungeheuer. Ein Bacchanal und noch eine Jagd. Basreliefs.

3) S. d. K. S. 856.
4) Winkelmann S. d. K. S. 430 und 432.

† Unter mehreren schlechten Statuen bemerke ich eine, die als Minerva restaurirt ist, wegen ihres schönen Gewandes, das auch wegen der seltenen Art, womit es befestigt ist, merkwürdig wird. Ein Rieme oder Gürtel, der über der rechten Schulter unter den linken Arm durchgeht, hält es zusammen. Kopf und Arme sind neu. Den einen derselben hebt sie in die Höhe, wahrscheinlich um den Speer damit zu halten. Inzwischen fürcht' ich, daß es diese Figur ist, welche den Herrn Burckhard [5]) veranlaßt, in dieser Villa eine donnerschleudernde Minerva zu finden. Denn ich wüßte übrigens keine, die diese Angabe rechtfertigen könnte.

Weiter hinauf noch einige gute Basreliefs.

Eine Frauensperson, die sich auf den Arm eines Mannes stützt. Hocherhobene Arbeit von gutem Stile.

Schönes Basrelief.

† Eine weibliche Figur, die einen Tempel mit Blumen kränzt. Ein hocherhobenes Werk von sehr gutem Stile. Nur ein Arm und ein Fuß sind modern. Gesichtsbildung und Stellung sind so wie der Kopfputz sehr reizend. Das fliegende Gewand ist vortrefflich, und zeigt sehr gut das Nackende an. Dies Basrelief ist oft copirt worden.

Drei Helden aus der Odyssee. Man erkennt unter ihnen den Ulysses an der Mütze.

Eine

5) Von der Uebereinstimmung der Dichter und Künstler S. 76.

Eine Friese mit dem Triumphe des Bacchus und der Ariadne. Von guter Composition und gutem Stile.

Eine andere mit Amorinen, die mit Hülfe eines Fauns einen trunkenen Satyr tragen.

Ein Satyr, der auf den Schultern eines Fauns hängt, während daß ein anderer ihm Streiche auf den Hintern austheilt. Der Idee wegen merkwürdig.

In einem großen Saale.

† Ein Amor von weißem Marmor, mit Weinreben bekränzt, und eine Weintraube haltend, wird von einem Leoparden von schwarzem Marmor getragen, auf dessen Rücken ein Ziegenfell von Rosso antico ausgespreitet ist. Winkelmann [6]) hat Recht, diesen Amor als eines der schönsten Kinder des Alterthums anzuführen. Der Kopf hat einen vortrefflichen Ausdruck, und das Fleisch ist sehr zart und weich. Die beiden Beine scheinen modern. Amor auf einem Leoparden reitend.

† Ein junger Apollo mit einem Kopfe, der nach einer lebenden Person gebildet zu seyn scheint. Dieser Kopf ist voller Charakter, und scheint viel Aehnlichkeit mit dem einer Statue zu haben, die der Cavaliere Azara unter dem Nahmen eines Britannicus besitzt. Der Körper ist so schön, daß Mengs denselben bei seinem Apollo in der Villa Albani zum

6) Winkelmann G. d. K. S. 489.

Vorbilde genommen zu haben scheint. Die Arme, die ihn zum Apollo machen, sind neu. [7])

Mithras von schwarzem Marmor. Die Composition ist weitläuftiger und die Ausführung besser als gewöhnlich. [8])

† Kopf

7) Winkelmann G. d. K. S. 502 drückt sich folgendermaßen über diese Statue aus: Ein Apollo in der Villa Negroni, in dem Alter und in der Größe eines jungen Menschen von 15 Jahren, kann unter die schönsten jugendlichen Figuren in Rom gezählet werden; aber der eigene Kopf desselben stellet keinen Apollo vor, sondern etwa einen kaiserlichen Prinzen aus eben der Zeit. Es fanden sich also noch einige Künstler, welche ältere und schöne Figuren sehr gut nachzuarbeiten verstanden haben. — Ich dächte, es dürfte schwer werden, den Beweis dieser Zeitrechnung zu führen.

Begriff eines Mithras.

8) Mithras, Genius der Sonne. Ursprünglich persische Idee, die aber Griechen und Römer nach ihrer eigenen Vorstellungsart umbildeten. Man sieht ihn gemeiniglich als Jüngling mit einer phrygischen Mütze, einem orientalischen Leibrocke mit engen Ermeln, die sich an den Knöcheln der Hand schließen, und einem über die Schultern herabfliegenden Mantel. Er kniet auf einem niedergeworfenen Stiere, den er mit der linken Hand bei den Hörnern faßt, und mit dem Dolche in der rechten verwundet. Rund herum findet man symbolische Figuren z. B. Hund, Schlange, Scorpion ꝛc. bald mehr, bald weniger. Sie scheinen zwar jede für sich unerklärbar, jedoch im Ganzen den Lauf und Einfluß der Sonne zu bezeichnen.

† Kopf eines Paris von vortrefflichem Charakter, obgleich ein wenig hart in der Ausführung.

Schöner Kopf eines Paris: Beweis der Möglichkeit auch unter schönen Formen des Körpers eine fehlerhafte Seele errathen zu lassen.

Hätte Sulzer [9]) diesen Kopf gesehen, so würde er das, was Plinius von einem Gemählde des Euphranor sagt, nicht so unglaublich gefunden haben. Plinius bemerkt nämlich Lib. LXXXIV. 8. In einem Gemählde des Paris vom Euphranor werde vorzüglich bewundert, daß man zu gleicher Zeit den Schiedsrichter der Göttinnen, den Verführer der Helena und den Meuchelmörder des Achilles darin erkannt habe. Dieses Lob geht auf den Ausdruck des Charakters in der Mine dieses verschmitzten Weichlings, hinterlistig im Siege über Männer und Weiber, und diesen letzten zugleich theuer und gefährlich. Hier ist von einer Allegorie gar nicht die Rede, wovon Sulzer jene Worte zu verstehen scheint. Nicht jede Bezeichnung dessen, wozu man sich von einem Menschen zu versehen hat, ist Sinnbild oder Allegorie.

Unterschied zwischen Ausdruck des Charakters, und Symbol gewisser Eigenschaften der Seele.

Eine kleine Nymphe oder Muse mit einer Taube. Der Gürtel über den Hüften ist merkwürdig.

Eine große bekleidete Figur. Auf dem Kopfe trägt sie einen Schleier und einen sonderbaren Kopfputz. Es scheint das Bildniß einer Kaiserin zu seyn. Diese Statue hat viel Wahrheit.

Eine kleine Statue, als Hygea restaurirt.

† Ein Pariskopf von schönem Charakter, bis an den Rand des Kinnes verhüllt. [10])

9) Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel: Allegorie.

10) Winkelmann G. d. K. S. 352. behauptet, diese Tracht

Eine weibliche drappirte Figur. Der Kopf gleicht der jüngern Faustina, sie ist durch die modernen Arme zur Ceres geworden.

Eine Statue aus schwarzem Marmor mit silbernen Augen, dem Kopfputze nach ein Mauritanier, aber als Mars oder Gladiator restaurirt. Arme, Schenkel und Beine neu. Bei ihm eine Terme des Hercules.

Einige Büsten.

* * *

In dem Zimmer des Custos dieser Villa.

Berühmte Gruppe zweier Kinder.

† Eine Gruppe von Amorinen, deren einer dem andern eine Larve vorhält, worauf dieser vor Schrecken rücklings zur Erde stürzt. [11]) Gedanke und Ausdruck sind vortrefflich. Allein die Zeichnung scheint unrichtig, und die Ausführung vernachläßiget zu seyn.

Schöne Büste eines Cardinals.

* * *

Im Garten.

Eine colossalische Figur in einer Nische, und ein Basrelief darüber mit den neun Musen. Beides mittelmäßig.

Eine weibliche Figur als Flora ergänzt. Die Stellung und das flatternde Gewand scheinen

Tracht sey den Phrygiern und angränzenden Völkern eigen gewesen.

11) Winkelm. G. d. K. S. 352.

nen eine Tänzerin anzuzeigen. Kopf und Arme sind neu.[12])

12) Winkelmann G. d. K. Vorr. S. 12 redet von einem Apollo mit einer modernen Violine. Dieser ist nicht mehr vorhanden:

S. 389. d. G. d. K. von einem Tyger aus Basalt, den ich mich nicht erinnern kann, gesehen zu haben.

H. Volkmann histor. krit. Nachrichten über Italien S. 247. führt drei Landschaften von Poussin an, die nicht mehr vorzufinden sind.

Das Kind mit dem Schwane, welches er aus Burckhards Werke in der Note anführt, steht auf dem Campidoglio.

Pallast Doria.

Große Gallerie.

Wenn man rechter Hand hinein tritt.

Das Verlöbniß der heiligen Catharina. Aus der ersten Manier des Tizian. Die Umrisse sind etwas steif, und die Farben noch etwas roh, aber dennoch frisch und saftig. Die Stellung des Christus ist unschicklich. Die Landschaft ist schön und sehr kräftig colorirt, aber mit Vernachläßigung der Luftperspektiv.

Der heilige Hieronymus von Spagnoletto.

Die Grablegung Christi von Ludovico Carraccio, oder von Padoanino. Die Zusammensetzung dieses Gemähldes ist sehr gut, und hat im Ganzen etwas Erhabenes und Edles. Nur scheinen mir die Figuren der Engel, deren einer den Christus beim Kinn faßt, der andre aber seine Finger kreuzweise in die erstarrten Finger des Heilands legt, zu spielend und der Würde des Gegenstandes nicht angemessen. Der Ausdruck ist übrigens gut, vorzüglich in den beiden Weibern. Die Zeichnung scheint hin und wieder etwas unbestimmt z. E. im Arme des Alten. Die Färbung fällt zu sehr ins Graue.

Ein alter Kopf mit einer weißen Rose auf dem Tische, von Tizian.

Ein anderer Kopf, den man auch dem Tizian zuschreibt, aber nicht in seinem Stile.

Ein Weiberkopf, der nach Leonardo da Vinci copirt zu seyn scheint.

† Aldobrandinische Hochzeit copirt von Poussin. Die Figuren sind etwas schwerfälliger als im Original. Der junge sitzende Mann ist zu braun colorirt. Ein Fehler, den Poussin um so eher hätte vermeiden müssen, da das Original nur durch den Einfluß der Zeit so braun geworden ist. Denn das Bein, was sich erhalten hat, ist von guter Färbung.

† Eine heilige Magdalena, die vor Ermattung von Schmerz eingeschlafen zu seyn scheint, von Michael Angelo Carravaggio. Wahrscheinlich diente ihm seine Magd zum Vorbilde. Man muß gestehen, daß er sie sehr treu copirt hat. So niedrig die Wahl der Formen ist, so bleibt dies Bild doch eins der besten dieses Meisters in Ansehung des Tons der Färbung, der nicht, wie gewöhnlich, übertrieben schwarz und gelb ist.

† Ein alter Kopf mit Lorbeeren bekränzt. Voller Wahrheit bis in den kleinsten Details. Viele Kenner halten dies Werk eines Tizians würdig.

Bamboschade von Teniers.

† Skizze von Correggio in Wasserfarben. Das Original ist in Spanien. Es stellet ein allegorisches Sujet vor, welches man schwerlich erklären wird. Man erkennet den Meister in den Köpfen und den Händen wieder.

† Ein Jüngling umarmt einen Bock, neben ihm eine Taube auf einem Zweige von

Carra-

Carrapaggio. Man erklärt dies Bild gemeiniglich für eine Allegorie der Geilheit und der Unschuld.

† Opfer Isaacs. Mengs und viele Kenner halten es für Tizians Werk, andere schreiben es dem van der Eckhout [1]) zu. Die Composition ist nicht die beste, aber der Ausdruck ist nicht ohne Verdienst. Die Zeichnung ist weder unedel noch incorrekt genug, um den Tizian als Meister auszuschließen. Im Isaac sind eine Menge schöner Halbtinten.

Zwei Apostelköpfe von Guercino.

Der weinende Petrus von Lanfranco.

Petrus im Gefängniß vom Engel geweckt von Lanfranco. Der Engel gleicht einem Straßenjungen.

Magdalena von Cambiasi.

Zwei Gemählde von Breughel. Eins derselben stellt die Schmiede des Vulkans vor. Der Ort der Scene ist aus den Ruinen von Tivoli genommen.

Magdalena in einer schönen Landschaft von Annibale Carraccio. Die Formen sind zu groß für eine weibliche Gestalt.

Simson von Guercino in einem Tone, der zwischen dem Rothen und Schwarzen die Mitte hält.

† Eine allerliebste Landschaft von Domenichino, mit Weibern und Kindern, die durchs Wasser waten. Die Composition scheint der Natur abgestohlen zu seyn. Schade, daß in der Ausführung

1) Gerbrand van der Eckhout, geb. zu Amsterdam 1621. gest. 1674. einer der besten Schüler Rembrands.

rung nicht eben die Uebereinstimmung mit der Natur herrscht.

Eine andere Landschaft von eben demselben mit einem Wasserfall. Ein sehr angenehmes Bild.

† Susanna mit den Alten von Annibale Carraccio. Zusammensetzung, Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Selbst die Färbung ist gut; nur fallen die Formen der Susanna zu sehr ins Riesenmäßige.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Ludovico Carraccio auf Schiever. Vortrefflich angeordnete Gruppe.

Bethlehemitischer Kindermord von Mazolino.

Bauern, die ihre Processe vor Gericht mit klingender Münze vertheidigen. Karrikaturen voller Ausdruck. Der harte und trockene Stil läßt auf die ersten Zeiten der niederländischen Schule schließen.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Eine Zeichnung von Guido mit Kreiden von verschiedenen Farben.

Eine Madonna und eine heilige Familie vom Sassoferrati. Beide Bilder haben angenehme Köpfe und liebliche Stellungen, wenn es ihnen gleich übrigens an Ausdruck fehlt.

Eine Landschaft von Torreggiani.

Bethsabe mit einer Unterhändlerin von Brunkhorst. Die Behandlung ist gut.

† Drei

† Drei Bilder von Guercino, aus denen man die verschiedenen Manieren dieses Meisters kennen lernen kann. Der heilige Johannes ist aus seiner ersten schwarzen Manier. Der verlohrne Sohn, der zu seinem Vater zurück kehrt, ist aus der zweiten, die ins Rothe fällt, und endlich die heilige Agnes, die den Scheiterhaufen besteigt, ist aus seiner dritten hellen Manier. Alle diese Bilder zeigen eine ganz vortreffliche Behandlung, eine zwar etwas conventionelle, aber doch nicht übertriebene Färbung, und vorzüglich eine vortreffliche Wirkung in der Abwechselung des Schattens und des Lichts. Aber alle sind schlecht componirt, und der Ausdruck fehlt entweder ganz, oder ist gemein. Ich nehme inzwischen den Kopf der heiligen Agnes aus, denn in diesem Kopfe ist viel edle Hingebung in den Willen des Himmels.

† Die Madonna mit dem Kinde von Parmeggiano. Der Kopf des Christs hat viel von Correggio, und ist sehr angenehm; der Kopf der Madonna aber hat etwas gezogenes.

Eine heilige Familie von demselben, eine Skizze voller Affektation.

Ein Satyr, der einen jungen Faun auf der Flöte spielen lehrt. Man schreibt dies Bild dem Ludovico Carraccio zu, ich halte es vom Annibale.

† Bildniß eines Pabstes von Velasquez. Es ist vortrefflich gemahlt, und voller Charakter, inzwischen fällt das Fleisch ins Rothe, und scheint zu weich, zu schlaff.

† Eine

† Eine Madonna, die über dem schlafenden Christ betet, von Guido. Dieses berühmte und so oft copirte Bild ist von der feinsten Zeichnung, und der Schlaf des Christs ungemein wahr. Nach meinem Geschmack aber hat der Kopf der Madonna nicht Ausdruck genug, die Farbe scheint mir zu schwach und grünlich, und der Christ zu platt, zu wenig gerundet. Madonna betend über dem schlafenden Christ.

Zwei Landschaften von Claude le Lorrain von seiner ersten Manier, ehe Sandrart ihn über das Luftige der Fernen belehrt hatte.

Zwei der besten Landschaften von Paul Brill.

Santa Maria Aegittiaca von Feti.

Bethlehemitischer Kindermord von Bonati, schlecht componirt.

Christ im Oehlgarten von Venusti.

Der heilige Johannes aus der Schule des Guercino.

† Schöne Landschaft von Claude le Lorrain, mit einer Flucht nach Aegypten. Der Baumschlag ist vortrefflich. Die dichtbelaubten Eichen darauf scheinen wahre Behausungen der Vögel. Die Ferne ist vortrefflich.

Ehe man das Uebrige der Gallerie sieht, wird man gut thun, in die Nebenzimmer zu gehen.

* * *

Nebenzimmer.

Eine große Landschaft von Guaspro Poussin.

Drei

Drei Marinen von Manglar, vortrefflich componirt.

Früchte von Tamm. [2])

Man und Frau. Die Frau hält einen Apfel. Die Composition ist schlecht. Dem ohngeachtet giebt man das Gemählde für Tizians Arbeit aus.

Ein Mannskopf in eben dem Stile, den man an dem Schulmeister im Pallast Borghese bemerkt.

Eine schöne Landschaft mit Figuren von Bourgognone in der Manier des Salvator Rosa.

Einige Landschaften von Orizonte.

Eine Flucht nach Aegypten von Nicolaus Poussin, schön componirt, mit vielem Geist, aber ohne Wahrheit ausgeführt.

Kreuzabnehmung von Salviati.

Uebriger Theil der Gallerie.

Das Paradies von Breughel. Andere halten es von Savary. Man kann die Feinheit des Pinsels, die Sorgfalt in der Ausführung, den Schmelz der Farben, und zu gleicher Zeit das Leichte der Behandlung nicht genug bewundern.

St. Johannes von Guercino aus der Zeit, da er den schwarzen Ton in seinen Gemählden verließ, und in den rothen übergieng.

Land-

2) Dieser Künstler war aus Hamburg. Man nennt ihn auch Dappre, weil er immer von einem tapfern Pinsel sprach.

† Landschaft von Claude le Lorrain mit Architektur, die nicht ganz an ihrer Stelle zu seyn scheint. Es herrscht Siroccoluft in dem Bilde, und die Wärme derselben ist vortrefflich ausgedrückt.

St. Rochus, den ein Engel heilt, von Carravaggio. Gemeiner, aber wahrer Ausdruck. Der Hund ist sehr gut.

† Angelica findet Medor von Guercino. Ein sehr schönes Bild, in dem vorzüglich die Extremitäten von äußerster Wahrheit sind. Die Farbe hat etwas Unwahres, und viel Aehnlichkeit mit derjenigen, die man in dieses Meisters Fresco Gemählden antrifft. Das Licht ist zu gelb, und die Schatten sind zu schwarz. Auch sind die hellen Partien zu willkührlich zerstreuet, zu flatternd (les lumieres papillottent.)

Kinder von Cignani, andere sagen von Ghezzi, von sehr falschem Colorit. Die männlichen scheinen von Gold, die weiblichen von Silber.

Ein Kopf von Baroccio, an dem die leichte Behandlung zu bewundern ist.

Ein angelegter Kopf von Guido.

Venus und Adonis von Paolo Veronese.

Icarus und Dädalus soll von Albano seyn, wahrscheinlich nur Copie.

Ein heiliger Franciscus, den zwei Engel unterstützen, schönes Gemählde von Annibale Carraccio.

Ein Concert von Palamedes.

† Ein Paradies von Bassano. Es ist eins seiner schönsten Bilder. Die Carnation ist sehr wahr. Die Thiere sind voller Leben.

Heil. Johannes von Valentin.

Sechs Ovale von Annibale Carraccio.

† Sechs Landschaften von Annibale Carraccio. Es sind halbe Ovale, die dazu bestimmt gewesen scheinen, von unten auf gesehen zu werden. Eigentlich nur Skizzen, aber von so vortrefflicher Composition, daß der Künstler ein eigenes Studium daraus machen kann.

Die schönsten sind

Die Himmelfahrt Mariä. Die Scene geht am Ufer des todten Meeres vor. Aufgenommen durch Engel schwebt die Heilige über dem Meere, an dessen Ufer die Jünger und Apostel neben ihrem Grabe ihr staunend nachsehen. Hin und wieder sieht man andere Monumente und Grabmähler. Es liegt etwas unbeschreiblich Hohes in dem Gedanken dieses Bildes, nur dürfte die Handlung des heiligen Johannes, der die Begebenheit in dem Augenblicke, da sie vorgeht, aufzeichnet, nicht an der rechten Stelle stehen. Der Mahler hat diesen Gedanken im Großen in einer Capelle der Kirche della Madonna del Popolo ausgeführt, aber da ihn der enge Platz zu sehr beschränkte, weniger glücklich, als man nach diesem Entwurfe hätte vermuthen dürfen.

Das zweite dieser Gemählde ist die Heimsuchung Mariä. Die beiden Heiligen umfassen sich mit einem sehr wahren Ausdrucke von Zärtlichkeit. Die Figur, die das Bündel trägt, ist sehr reizend, und die Bäuerin bei der Frau mit dem Kinde von der einnehmendsten Unbefangenheit.

Das dritte eine Flucht nach Aegypten. Tauben fliegen voran, und zeigen der Unschuld den Weg. Die heil. Familie ist über einen Fluß gesetzt worden. Das alte Schloß auf dem Berge thut Wirkung.

Die drei übrigen stellen die Anbetung der Könige, der Hirten, und eine Grablegung vor. Sie sind von geringerem Werthe.

† Eine Landschaft von Claude le Lorrain mit der Aussicht auf einen Fluß, der sich krümmend schlängelt. Die schönste Landschaft, die ich von diesem Meister kenne. Die Ferne ist unvergleichlich. Alles ist Wahrheit und Natur. Die Luft wahre Luft, der Himmel durchsichtig, das Auge verliert sich in die Ferne. Vortreffliche Landschaft von Claude le Lorrain.

† Magdalena von Tizian. Vortreffliche Carnation. Der Arm ist wahres Fleisch. Der Kopf leider hier und da retouchirt. Alle Kenner halten einstimmig dies Bild für Original. Aber man sieht allerwärts Copien und Wiederholungen desselben.

Heimsuchung Mariä von Garofalo. Es hat schöne Partien. Man muß vorzüglich die Localfarben dieses Meisters bewundern, die sich bis auf diesen Tag frisch und unverändert erhalten haben.

Zwei Köpfe, Carricaturen aus der älteren niederländischen Schule.

Ein kleines Portrait einer Frauen im Schleier, von Holbein.

Einige Zimmer beim Herausgehen aus der Gallerie.

Eine Carita Romana von Valentin.
Die Schüler zu Emmaus von Lanfranco.
Eine Magdalena angeblich von Guercino.
Copie einer heil. Familie nach Raphael, deren Original in Frankreich ist, und von der sich eine bessere Copie im Pallast Albani findet.

In einem andern.

St. Peter findet den Groschen in dem Fische von Calabrese.
Eine Landschaft von Mola.
Zwei Bildnisse von Mierefeld.
Ein junger Mensch aus der Schule des Parmeggiano.

In einem andern.

Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi, von A. Carraccio.

† Die Mutter Gottes bei dem Leichnam Christi von Annibale Carraccio. Sie hält den Obertheil desselben auf ihrem Schooße. Ein Engel zu ihrer Seite hält des Sohnes Hand, und zeigt die Nägel, mit denen er ans Kreuz geheftet war, der andere versucht mit der zuckenden Spitze des Fingers die Stachel der Dornenkrone.

Dies Bild ist sehr berühmt, und Winkelmann[3]) führt es als eines der wenigen Gemählde an,

3) S. 297. d. G. d. K.

an, in denen der Christ mit der Würde des Charakters und der Schönheit der Bildung dargestellet sey, mit denen sich der Künstler den eingebohrnen Sohn Gottes denken müsse.

Man kennt noch zwei Wiederholungen von diesem Bilde, die eine in der Kirche zu St. Francesco a Ripa zu Rom, die andere in der Gallerie zu Capo di Monte bei Neapel. Die erste unterscheidet sich von der unsrigen durch mehrere in die Zusammensetzung aufgenommene Figuren. Die letzte scheint mit der unsrigen sehr genau übereinzustimmen, nur, wenn ich mich nicht irre, hat das Bild von Capo di Monte mehr Anzeigen des Carraccischen Stils. Das Colorit, welches an dem unsrigen ziemlich lebhaft ist, fällt dort mehr ins Graue. Die Zeichnung hier ist incorrekt, die Schulter des Christs scheint ausgesetzt zu seyn, und läuft nicht natürlich genug in den Wirbelknochen. Auch ist die Haltung an jenem Bilde besser. An beiden scheint man der Erfindung vorwerfen zu können, daß der eine Engel durch sein kindisches Versuchen des Stachels der Dornenkrone die ernsthafte Stimmung der Seele des Zuschauers unterbricht.

Die Anordnung ist unvergleichlich. Eine der schönsten Kegelgruppen, die man sehen kann. Der Ausdruck ist in den Figuren der Mutter Gottes und des Christs wahr, edel und anziehend. Die erste zeigt klagenden Schmerz: sie haben den erschlagen, den meine Seele liebt! Von dem Ausdrucke im Christ habe ich schon gesprochen.

Hagar und Ismael von Vouet.

Eben dies Sujet von Mola.

Cain und Abel von Salvator Rosa.

Icarus und Dädalus von Andreas Sacchi.

Zwei schöne Bildnisse auf einer Tafel, wahrscheinlich von Raphael.

† Zwei Bildnisse auf einer Tafel. Jedermann gesteht, daß dieses Werk von Raphael zu seyn verdient, aber ob es von ihm sey, bleibt immer ungewiß. Beide Köpfe haben viel Charakter. Die Zeichnung ist correkt und äußerst fest. Die Färbung nähert sich in Ansehung der Kraft derjenigen, die man in dem Bildnisse Raphaels in der Casa Altoviti Avila in Florenz bemerkt. Aber da das Bild auf Leinwand gemahlt ist, und da Vasari nur ein einziges Gemählde auf Leinwand von diesem Meister, nämlich den heiligen Johannes, der jetzt zu Florenz befindlich ist, anführt; so wollen Kenner aus diesem Grunde zweifeln, ob es diesem Meister beizulegen sey.

Ein anderes Bildniß von Tizian.

† Ueber diesen Bildnissen ein anderes von einem Alten, mit einer Klocke vor sich auf dem Tische, von Tizian. Die Nachahmung der Natur kann nicht weiter getrieben werden.

Bildniß einer Frau mit einem Halskragen, dessen Weiße die Carnation des Gesichts sehr hebt. Aus der niederländischen Schule. Viele halten es für des Rubens Arbeit. Aber dazu ist die Behandlung zu furchtsam.

Ein anderes Bildniß einer Frauen. Kecker und bestimmter.

Heilige Familie von Mola.

Eine Kreuzabnehmung von Vasari. In diesem Bilde ist Alles übertrieben: Vorzüglich die heilige Magdalena, deren Glieder alle verdreht scheinen. Die Zusammensetzung ist zum Theil vom Daniel di Volterra erborgt. Der Körper des Christs und einige Gewänder sind nicht ohne Verdienst.

Isaacs Opfer von Calabrese.

Heilige Familie von Garofalo.

Kreuzabnehmung von Paolo Veronese.

Endymion mit einem Sehrohr, angeblich von Guercino. Deutung der bekannten Fabel, deren allegorische Vorstellung für die Kunst schicklicher zu seyn scheint, als die vereinfachte Entwickelung.

Ein Kopf, den man dem Tizian zuschreibt.

Der Plafond ist von Bottani, lebenden Direktor der Gallerie von Mantua.

In einem andern Zimmer.

Eine sehr schön gedachte Landschaft von Kaspar Poussin.

Eine Madonna mit dem Kinde. Beide sind unter einem Concerte von Engeln eingeschlafen. Ein heiliger Johannes dient zum Pulte. Von M. A. Carravaggio.

Ein Sturm von Tempesta.

Ein Türk zu Pferde mit Wildpret, das er geschossen hat von Castiglione.

* * *

Letztes Zimmer.

Mehrere Landschaften von Kaspar Poussin, die ehemals auf einem Schirme befindlich gewesen sind.

Vier Landschaften von Schwanefeld. Sie sind schön, ob sie gleich gelitten haben. Man erkennt darin das Studium dieses Meisters nach Claude le Lorrain.

Villa Medicis.

Die besten Statuen, die ehemals in dieser Villa standen, sind jetzt nach Florenz gebracht. [1])

1) Die vorzüglichsten Werke, die in neuerer Zeit von hier weggegangen sind, sind der Apollino, die Vase mit dem Opfer der Iphigenia, und die Gruppe der Niobe.

Diese Gruppe ist bis jetzt nicht mit gehöriger Genauigkeit beschrieben, und wie ich glaube, mit zu vieler Partheilichkeit beurtheilet worden. Sie dient mir zum Beweise einiger Grundsätze, die ich bei dem Genuß der Werke der Alten dem Liebhaber nicht genung empfehlen kann. Ich hoffe daher leicht Verzeihung zu erhalten, wenn ich in einer Note, die jeder, der nicht glaubt, daß sie an ihrer Stelle stehe, überschlagen kann, die Bemerkungen mittheile, die ich über dieses classische und berühmte Werk in Florenz zu machen Gelegenheit gefunden habe.

Gruppe der Niobe.

Gruppe der Niobe.

Man hat vor wenigen Jahren eine Abhandlung über diese Gruppe unter dem Titel: Dissertazione sulle statue appartenenti alla Favola di Niobe in Firenze 1779. erhalten. Sie enthält in Folio Format eine Beschreibung mit Kupfern, welche die Statuen, die jetzt in einem Zimmer vereinigt stehen, die Ringer aus der Tribune, das Pferd in der Gallerie, und einige Basreliefs, welche zur Erläu-

Erläuterung der Statuen dienen, abbilden. Der Verfasser ist der Cav. Angelo Fabroni, provveditore Generale dello Studio di Pisa. Außer einigen historischen Nachrichten, die vielleicht die Probe nicht aushalten, giebt diese Abhandlung nicht viel mehr als Auszüge aus dem Winkelmann. Die Lobeserhebungen sind, nach Art der Italiener, auch an das Unbeträchtlichste verschwendet. Die Zeichnungen sind nicht immer richtig, und die Köpfe durchaus verfehlt. Da sie inzwischen zur Wiedererkennung dienen, so will ich die Nummern der Kupfer meiner Beschreibung beifügen.

Die Figuren stehen jetzt jede einzeln an den Wänden eines Saales herumgestellt, der ein länglichtes Viereck ausmacht. Die eine der kürzern Seiten nimmt die Mutter ein; vor ihr liegt der sterbende Sohn. An der gegen über befindlichen kurzen Seite steht der Vater oder auch der Pädagog, und an den beiden längern Seitenwänden stehen die übrigen Figuren, zwölfe an der Zahl.

Niobe die Mutter. In dem Augenblicke der Betäubung, in die sie durch das Gefühl des erlittenen und des kommenden Uebels geworfen wird. Sie blickt gen Himmel, den Ort, von dem die Strafe der stolzen Mutter herabkömmt. Ihre jüngste Tochter sucht Schutz in ihrem Schooße, sie lehnt sich über dies ihr Liebstes her, und ohne in ihrer Verwirrung zu bedenken, daß kein Mittel vor den unvermeidlichen Pfeilen der erzürnten Gottheiten schütze, greift sie nach dem unzulänglichsten: Sie zieht den Schleier von hinten über, ihr Kind zu bedecken.

Der Eindruck des Ganzen ist feierlich schön; die colossalische Gestalt unterstützt den Eindruck der ergreifen-

greifenden Majestät, ohne Nachtheil für das Anziehende.

Der Kopf ist der interessanteste Theil. Die von Schmerz gezogenen Augenbraunen, der offene Mund, dessen Unterlippe schlaff herabhängt, geben einen Ausdruck, von dem man sich nach Gypsabdrücken und Kupferstichen keinen Begriff macht, der keine auch der kleinsten Abänderungen leiden darf, ohne zur Carricatur zu werden, und der so wie er da ist, das wahre Maaß der starren Furcht enthält, der entseelten Angst, des Uebergangs zur ohnmächtigen schlaffen Verzweiflung. Es ist ein Charakter von unbeschreiblicher Größe über diesen Kopf ausgegossen, und doch hat er schon gelitten und ist stark mit Gyps ausgebessert. Die Brust ist reif und voll, ohne hängend zu seyn.

Von dem Gesichte der Tochter, welche die Mutter an sich gedrückt hält, ist wenig zu sehen: Aber die Stellung ist reizend und dem Alter angemessen.

Einige haben die Gewänder getadelt, andere, und unter diesen Winkelmann, haben das Gewand der Mutter als ein Muster einer guten Bekleidung gepriesen. Diesen letzten kann ich nicht beitreten. Das Gewand der Mutter liegt hart an, wie nasses Leinen. Die Falten sind zu geradlinigt. Das Gewand der Tochter klebt dergestalt an den Körper, daß die Streifen, welche die Falten ausdrücken sollen, Striemen ähneln, die in die Haut geschnitten seyn könnten.

Neu sind an der Mutter: beide Arme, und der Theil des Schleiers, welcher über den Arm gezogen ist. An der Tochter der rechte Arm und das linke Bein. Der hintere Theil ist nicht ausgearbeitet, und zeigt, daß die Figur hinten an einer Wand gestanden hat.

Eine Tochter der Niobe. Sie hält das Gewand in die Höhe, und dem vorgebeugten Körper nach zu urtheilen, scheint sie eines ihrer bereits erlegten Geschwister zu betrauren. (Fabroni nr. 5.) Mich dünkt, der Kopf ist ohne Ausdruck, die neue Nase nicht recht ins Kreuz gesetzt; vielleicht liegt es daran, daß der Mund zu grimassiren scheint, vielleicht war derselbe aber auch ursprünglich an der linken Seite zu sehr geöffnet. Das Erhobene der Brüste ist wenig angegeben. Das Gewand, welches über den Schultern zusammengeheftet ist, wird unter der Brust durch einen Gürtel zusammengefaßt. Es ist weniger steif, als an der Mutter.

Neu sind: die Nase, beide Arme, ein Theil des in die Höhe gehaltenen Gewandes, der rechte Fuß, verschiedene Falten.

Eine andere Tochter. (Fabr. nr. 13.) Der Ausdruck ist beinahe derselbe mit dem der Mutter, nur in geringerer Maaße. Ueberhaupt scheint sie der Mutter Bild im jungfräulichen Alter. Meinem Urtheile nach, ist sie die schönste Figur der Gruppe. Schwerlich wird man ein vollkommeneres Oval finden. Sie hat nur schwellende Brüste. Auch ihr Gewand klebt zu stark an den Körper. Arme und Füße scheinen neu zu seyn. Man verläßt diese schöne Gestalt nicht ohne Mühe.

Der sterbende Sohn zwischen diesen drei Figuren sehr glücklich in die Mitte gelegt, um den Ausdruck ihrer Empfindungen besser zu rechtfertigen. (Fabroni nr. 3.)

Es ist eine der schönsten und ausdruckvollesten Figuren in Marmor. Der Pfeil hat ihn unter der Brust durch die Rippen getroffen, man bemerkt beide Oeffnungen, die er beim hinein und herausfahren geschlagen hat. Der Jüngling scheint zu röcheln.

röcheln. Der Mund ist offen, die matte Zunge klebt am Gaumen; die Augen sind halb geschlossen; die Brust hebt sich stark. Eine seiner Hände, die sich in ihrer ursprünglichen schönen Form erhalten hat, liegt unter der Brust. Der rechte Arm ruht über dem Haupte. Die Muskeln haben die äußerste Bestimmtheit ohne die geringste Härte. Das untere Ohr ist tiefer ausgearbeitet, als das obere. Die Knörpel der Knie scheinen beinahe ein wenig zu stark angegeben zu seyn. Neu sind: die Beine und der Arm über dem Haupte.

Ein fliehender Knabe. Er hält den rechten Arm ausgestreckt in die Höhe, um den Linken ist ein Theil des Gewandes geschlagen. (Fabr. nr. 10.)

Daß beide Arme neu sind, wird eingestanden. Wahrscheinlich ist nur der Rumpf alt, und der Kopf aufgesetzt, denn er ist gegen den Körper zu klein, wenigstens ist er sehr beschädigt.

Ueberhaupt glaube ich nicht, daß diese Figur einen Theil der ursprünglichen Gruppe ausgemacht habe. Die Umrisse haben etwas wollüstiges, weichliches, ausgeschweiftes, das mit der bestimmten Einfalt in den bisher angezeigten Statuen contrastirt. Auch das Gewand ist in Vergleichung mit den übrigen zu wolligt, und abwechselnd in dem Faltenschlage. Der Rumpf ist gut.

Noch ein fliehender Sohn (Fabr. nr. 8.) ist nicht recht gestellt. Man müßte ihn von hinten zu sehen, und man sieht ihn von vorn. Dieser vordere Theil ist vernachläßigt. Das Gesicht ist häßlich geflickt: Der rechte Arm ist neu. Er gehört zur Gruppe.

Ein verwandeter Sohn, der sinkend sich zu halten sucht, das Knie auf den Boden, den rechten Arm in die Seite stemmt, und den andern Arm

und

und das Haupt gen Himmel richtet. (Fabroni nr. 9.) Einige finden den Ausdruck eines edlen Unmuths über die Ungerechtigkeit der strafenden Gottheiten in Mine und Stellung. Mir scheint mehr staunende Gewahrnehmung eines schnell überraschenden Uebels darin zu liegen, nebst einer Bemühung dessen Folgen abzuwehren. Denn die Stirn ist nicht gerunzelt, und die Augenbraunen sind nicht zusammengezogen. Kopf und Leib sind schön; die Statue gehört dem Stile und der Marmorart nach zur Gruppe. Der unausgearbeitete Rücken und das liegende Bein, das unterhalb der Hüfte ohne Andeutung des Rests in den Marmorblock wie in einen Sumpf vergraben ist, zeigt, daß diese Figur an der Wand gestanden hat.

Die Figur ist gut conservirt, nur vier Zehen des rechten Fußes, die Nase und die Oberlippe sind ergänzt. Der Marmor ist sehr gelb geworden.

Eine weibliche Figur, die in gestreckter Stellung nach einem Gegenstande in der Luft zu greifen scheint, (Fabroni nr. 15.) gehört nicht zur Gruppe. Es hat diese Figur mit der sogenannten Psyche im Campidoglio die größte Aehnlichkeit, und man findet sogar auf dem Rücken Spuren der abgesägten Flügel. Viele finden in der Stellung dieser Figur den Augenblick ausgedrückt, in dem der Gott, aufgescheucht durch die unbedachtsame Neugier seiner Geliebten, vor ihr fliehet.

So viel ist gewiß: Gedanke und Behandlung passen nicht in den Stil der übrigen Gruppe. Die Brüste sind viel ausgebildeter, das Gewand ist viel freier und leichter bearbeitet, und der Marmor von anderm Korne. Sonst hat diese Figur große Schönheiten. Beide Arme und die Nase sind neu.

Dann

Dann folgen zwei Figuren, ein Sohn und eine Tochter, (Fabroni nr. 7. und 14.) die weder dem Marmor noch der Behandlung nach zur Gruppe zu gehören scheinen. Sie haben starke Ergänzungen gelitten.

Ein fliehender Sohn, der sich mit dem Gewande von hinten zu zu bedecken sucht, (Fabroni nr. 6.) hat dagegen Gruppenrecht. Er ist schön und der Ausdruck der Angst vortrefflich. Die Nase, die Hälfte des Arms, um den das Gewand geworfen ist, der ganze linke Arm, und die Unterlippe sind neu. Die Figur hat an einer Wand gestanden.

Der Vater Amphion, oder der Pädagog, (Fabr. nr. 1.) ist gewiß kein ursprünglicher Theil der Gruppe gewesen: es ist ein entlehnter Zusatz, bei dem man die Compositionen ähnlicher Vorstellungsarten auf Basreliefs vor Augen gehabt hat. Die Statue ist gar nicht in Rom gefunden. Der Kopf von gemeinem Charakter so wie beide Arme sind neu, und mit diesen Armen das Schwerdt, das er in der Hand hält. Die Bekleidung paßt weder zu dem Costume noch zu dem Stile der übrigen Gewänder.

Eine fliehende Tochter, die den Mantel über den Kopf zieht. (Fabroni nr. 12.) Eine der schönsten Figuren dieser Sammlung und zur Gruppe gehörend.

Die Nase ist angesetzt, vielleicht auf eine Art, die der hohen Schönheit dieses Kopfes einigen Nachtheil bringt. Die linke Hand, der rechte Arm, und beide Füße scheinen neu. Das Gewand ist wieder zu steif.

Eine Statue eines Mannes, der einen Streich von oben abzuwehren scheint. Diese von einem der Aufseher der Gallerie Luigi Lanzi,

einem

einem gelehrten, und von Charakter vortrefflichen Manne hinzugefügte Figur, ist von Fabroni nicht mit aufgezeichnet. Sie stand ehemals in der Großherzoglichen Gallerie unter dem Nahmen Endymion. Allein sie scheint so wenig die ältere als die neuere Bestimmung auszufüllen. Die gemeine keinesweges heldenmäßige Natur, die starken Muskeln bezeichnen den gewöhnlichen Ringer, nicht die Söhne der Niobe, die sich zur Zeit der Catastrophe im Ringen übten. Der Kopf und der obere Arm scheinen neu.

Lanzi hat die Figur nur hinzugefügt, um den vierzehnten Sohn herauszubringen. Eine Verbindlichkeit, die ihm nicht einst die Autorität der Basreliefs, die ähnliche Vorstellungen liefern, auflegte.

Zuletzt bemerke ich noch eine weibliche Figur, (Fabroni nr. 11.) an der alle Extremitäten neu zu seyn scheinen. Der bloße Anblick lehrt, wie wenig diese Figur bestimmt gewesen sey, mit den übrigen ein Ganzes auszumachen.

Man rechnet zu Theilen dieser Gruppe, das Pferd, das in der Gallerie steht, und die Ringer in der Tribune. Das Pferd ist Meilenweit von den übrigen Figuren gefunden, sonst würde es nach dem Basrelief in dem Museo Clementino, worauf bei der Vorstellung eben dieser Fabel das Pferd angetroffen wird, gut hieher passen.

Die Ringer gehören nicht hieher. Nicht weil sonst sechzehn Söhne herauskämen, denn die übrigen vierzehn sind sehr zweifelhaft, sondern weil Marmor und Stil nicht übereinstimmen, und die Vorstellung äußerst unschicklich an sich selbst, und unpassend zu dem Augenblicke der Catastrophe wäre. So ernsthaft meinten es doch wohl die Brüder

nicht,

nicht, wenn sie sich im Ringen übten, daß sie sich wie hier die Arme aus der Kugel hätten beugen sollen.

Ich begreife nicht, wie ein so eifriger Verehrer der Alten wie Winkelmann war, dadurch, daß er diese Idee wieder aufwärmte, dem Urheber der Gruppe allen Anspruch auf einen vernünftigen Zusammensetzer nahm. Diese beiden jungen Herren ringen geruhig fort, während daß ihre Brüder und Schwestern rund um sie herum vor den Pfeilen der Gottheiten fallen. Unwahrscheinliche, lächerliche Idee! die dem Künstler darum nicht beigelegt werden kann, weil diese Figuren mit den übrigen zusammengefunden sind. Wahrscheinlicher ist es, daß der spätere Besitzer, ein Midas, diese Figuren zusammensammelte, um successive Auftritte in einem coexistirenden zu vereinigen. a)

Ueberhaupt wird man jetzt einsehen, wie wenig aus der Nachricht, daß 13 Figuren (nämlich die Mutter mit der jüngsten Tochter, und die beiden Ringer, jede für eins gerechnet) zusammengefunden worden, für den ursprünglichen Zusammenhang derselben zu einem Werke, zu einem Ganzen nach der Idee des Künstlers bei der Verfertigung, gefolgert werden könne. Dieser wußte besser, daß solche weitläuftige Compositionen in runder Bildnerei mit Schwierigkeiten in der Ausführung verknüpfet sind, welche die Wirkung derselben auf den Zuschauer nicht sattsam belohnet. Es findet sich auch auf den bekannten Basreliefs mit dieser

a) Winkelmann in den Anmerkungen über die Alterthümer in Rom: Coburg, 1784. bemerkt, daß diesen Figuren schon von Alters her die meisten Köpfe eingesetzt worden.

dieser Vorstellung in Rom die Zahl von sieben Töchtern und sieben Söhnen nicht beobachtet, und man sieht nicht ein, was den Künstler zu deren arithmetischen Aufstellung hätte bewegen sollen. Er zeigte ihrer so viele als die Einbildungskraft des Zuschauers zur Vollständigkeit des Ausdrucks der verschiedenen Gemüthsbewegungen verlangt, die durch diese Catastrophe in den handelnden Personen hervorgebracht werden konnten: Er zeigte ihrer so viel, als dieser Ausdruck Abwechselung in Stellungen, und Schönheit der Bewegungen motivirt.

Vielleicht dürfte jetzt auch die Beantwortung der Frage: wie diese Figuren zu einer Gruppe hätten angeordnet seyn können? so schwer nicht fallen. Ich rede aber nur von der Anordnung des ersten Urhebers.

Sind von den anfänglich zusammengehörenden Figuren keine abgekommen, so haben die Mutter, vier Söhne und vier Töchter die ursprüngliche Gruppe ausgemacht. Von diesen sind einige so ausgearbeitet, als wenn sie frei gestanden hätten, andere, als wenn sie an eine Wand gelehnt gewesen wären: einige, als hätte der Vordertheil ihres Körpers, andere, als hätte der Hintertheil desselben gesehen werden sollen. Weitere Merkmahle des Ineinandergreifens, des Zusammenhangs der Figuren bemerken wir nicht.

Nun stelle ich mir vor, daß diese Figuren eine Wand ausgefüllet haben. Die Mutter mit der Tochter, die in ihrem Schooße Schutz sucht, stand in der Mitte: Vor ihr lag der sterbende Sohn: Auf der einen Seite frei, von der Wand ab, stand die Tochter, die ihn zu betrauren scheint, auf der andern die Tochter, die zum Himmel blickt, gleichfalls

Auf dem ersten Treppenabsatz ein Apollo über Lebensgröße, mit einem Schwan zu seinen Füßen: in dem weichlichern Charakter, worin er dem Bacchus ähnelt. Er ist von Seiten des Gedankens und der Stellung nicht ohne Verdienst. Aber die Ausführung ist mittelmäßig. Vielleicht eine Copie nach einem vortrefflichen Werke.

* * *

In dem Porticus des Hauptgebäudes nach dem Garten zu sechs drappirte weibliche Figuren colossalisch. Sie verdienen alle Aufmerksamkeit vorzüglich in Rücksicht der Gewänder. Köpfe und Arme aber sind beinahe an allen neu.

† Nur diejenige weibliche Figur, die beim Eintritt in den Garten linker Hand steht, das Haupt auf den Arm gestützt, ist davon auszunehmen. Vielleicht dürfte überhaupt diese Figur die beste

Schöne Figur eines Weibes, in nachdenkender, schwermüthiger Stellung.

falls frei. Weiter hin hart an der Wand, vom Rücken zu gesehen, der fliehende Sohn, und gegen über der Sohn in sinkender Stellung. Die beiden entgegengesetzten Enden haben der fliehende Sohn, und die fliehende Tochter ausgefüllt, beide wieder frei.

Aus dieser Distribution der Figuren würde eine den besten Basreliefs der Alten ähnliche Disposition von vortretenden und zurückweichenden Figuren in gehöriger Abwechselung von Größe und Stellung erfolgen, die ohne Rücksicht auf mahlerische Gruppirung, als welche hier ganz wegfällt, dem Auge ein anziehendes Ganze ohne die geringste Aufopferung einzelner Formen könnte dargeboten haben.

beste Statue unter denen seyn, die noch in dieser Villa befindlich sind. Der Kopf ist schön. Die Haare fliegen zerstreuet um ihren Nacken, und sowohl in Mine als Stellung herrscht Schwermuth. Die Stellung ist simpel und edel.

Das Gewand ist gut gedacht, aber vielleicht nicht eben so gut ausgeführt. Der untere Theil des Arms, auf den sie sich stützt, ist restaurirt. Ueber die Bedeutung getraue ich mich nicht zu entscheiden.[2])

† Zwei Löwen, deren einer antik, der andere modern ist, und zwar von der Hand des Flaminius Vacca. Der moderne hat den Vorzug einer getreueren Nachahmung der Natur. Aber der antike hat mehr Charakter von Kraft und Stärke.[3])

In dem Innern des Pallastes.

Eine schöne Vase von Alabaster.

Eine andere von Marmor.

Junger

2) Könnte es Elektra seyn? Nicht des Agamemnons, sondern eine der Töchter des Atlas und der Plejone; eine der Plejaden, die traurend über das Schicksal von Troja stets mit hängenden Haaren und einsam gebildet wurde? Richardson nennt unsere Figur eine Matrona Sabina.

3) Richardson behauptet, der antike sey von einem Basrelief genommen, und von Giov. Scerano gerundet. Ich zweifle sehr an der Wahrheit dieser Nachricht.

Junger Faun mit dem Pan in der gewöhnlichen schlüpfrigen Stellung.

Faun in der gewöhnlichen Stellung. Mit einem Arme ruht er auf einem Stamm, den andern stützt er in die Seite.

Ihm gegen über ein anderer in der nämlichen Stellung. Beide sind mit Kornähren bekränzt.

Büste des Lucius Verus.

Büste Antonins des Frommen.

Zwei Statuen der Venus mit Amorinen zu ihren Füßen. In der Stellung der mediceischen, aber größer und sehr restaurirt.

Eine dritte den vorigen ähnlich, aber kleiner. Der Rumpf ist allein alt und schön.

Eine Venus im Bade in jener Stellung, wo sie halb kniend mit vorgebogenem Körper auf den Fersen ruhet.[4]) Die unsrige ist modern und wahrscheinlich aus der Florentinischen Schule.

Ein schöner Faun wieder mit dem einen Arm in die Hüfte gestemmt, mit dem andern an den Stamm eines Baumes gelehnt.

Ein Apollo mit dem Schwane dem Capitolinischen ähnlich. Er blickt in die Höhe.

Ein anderer scheint eine moderne Copie des vorigen zu seyn.

Eine antike Copie des Farnesischen Hercules im Kleinen.

Ein Pan, der den Apollo auf der Flöte unterrichtet. Der Apollo ist schön.

4) Siehe den Pallast Giustiniani.

Ein Ringer, der sich mit Oehl salbet, mit einer modernen Nachahmung.

† Ein sehr schöner Faun, der einem Leoparden eine Weintraube zeigt.

Ein anderer, als Bacchus ergänzt, gleichfalls schön.

Mercur, oder vielmehr Ringer, mit einem schönen Kopfe.

Ein anderer Mercur sehr restaurirt.

Ein Faun mit dem Leoparden, sehr restaurirt.

Einige Büsten.

Zwei Söhne der Niobe.

Ein schöner Panzer als Trophäe aufgerichtet. Scheint modern.

Noch ein Sohn der Niobe.

Copie der Psyche zu Florenz, die man fälschlich unter die Töchter der Niobe zählt.

Büste des Septimius Severus.

Peleus und Thetis, ein Basrelief aus der Florentinischen Schule.

Ich übergehe einige Büsten und Vasen, die der Aufmerksamkeit weniger werth sind.

* * *

An der Gartenfaßade des Hauptgebäudes sind mehrere Basreliefs eingemauert. Sie scheinen zum Theil von ehemaligen Triumphbogen genommen zu seyn, und sind von gutem Stile. Ich bemerke darunter vorzüglich: Apollo und Diana. Zwei schöne Opfer. Hercules, der einen Löwen erdrückt, und das Urtheil des

Paris.

Paris. Die Zusammensetzung des letztern ist sehr verwickelt. Wenn man einzelne Gruppen herausnähme, so könnten sie einen guten Stoff zu einer geschmackvolleren Zusammensetzung abgeben.

In den Nischen des Gebäudes stehen mehrere Statuen und Büsten, die nicht ohne Werth zu seyn scheinen.

* * *

Unten am Hause bemerkt man: Einen barbarischen gefangenen König. Das Gewand von Porphyr ist eben so schön geworfen, als fleißig ausgeführt. Der Kopf von weißem Marmor ist antik, aber die Hände sind nebst einem Theile des Arms modern. Er steht auf einem Piedestal, auf dem man in erhobener Arbeit eine Victorie bemerkt, die einen Gefangenen an eine Trophäe fesselt. An den Seiten stehen an der einen ein gefangener Barbar, und an der andern ein junger Held, gleichfalls erhoben gearbeitet.

Ein anderer gefangener König, dem vorigen ähnlich, selbst in Ansehung der Ergänzungen. Auch ist das Piedestal dem vorigen bis auf den einzigen Unterschied nach gleich, daß bei der Victorie keine Trophäe befindlich ist.

Ein dritter gefangener König, das Gewand gleichfalls von Porphyr. Er stützt das Haupt auf den Arm. Der obere Theil ist modern. Ueberhaupt ist die Arbeit daran geringer als an den vorigen.

Ein vierter gefangener König von weißem Marmor. Er hat sehr gelitten. Der untere Theil scheint modern.

Längs dem Flügel des Hauses stehen mehrere Statuen, die zum Theil sehr ergänzt sind.

Ich habe schon mehrmals meine Gedanken über die Art geäußert, wie man mittelmäßige Antiken ansehen muß. Wenn man gleich für den Augenblick wenig Genuß für die Empfindung des Schönen zu erwarten hat; so gewöhnt man doch das Auge an den Stil der Alten, je mehr man von ihren Werken betrachtet. Man findet in allen eine große Simplicität des Ausdrucks und der Stellung, richtige Verhältnisse und einen guten Geschmack in den Gewändern, die das Nackte bedecken, ohne es dem Auge zu entziehen. Dies sind Grundlagen der Schönheit; die Bekanntschaft damit unterstützet das Gefühl der Vollkommenheit an andern Orten.

Weiterhin kömmt man in ein Nebengebäude oder Casino, in dessen Nischen Statuen stehen.

Mir sind darunter merkwürdig gewesen:

Eine weibliche Figur als Pallas restaurirt mit einem Gewande von Porphyr ohne Gürtel. Das Nackende, dessen Umrisse sehr sweit sind, ist sehr gut angedeutet.

† Neptun eine alte und seltene Statue. Winkelmann erwähnt ihrer.[5]) Zu den Füßen liegt ein Triton.

5) S. d. K. S. 292. „Neptunus ist in der einzigen „Statue

Triton. Die Arme und das eine Bein sind modern. Der Kopf hat viel vom Charakter eines Jupiters, aber weniger Majestät. Eine Statue von der ersten Classe ist sie inzwischen nicht.

August. Der Kopf ist modern.

* * *

In einem Pavillon zur Seite.

Eine männliche Figur auf einem Meerpferde, scheint eine moderne Arbeit zu seyn.

Eine moderne Copie des Borghesischen Sylens aus Bronze.

Mars von Giovanni da Bologna. Diese Statue hat eine sehr gezwungene Stellung. Die Muskeln sind sowohl an Menge als Stärke übertrieben. Sie haben nicht die wahre richtige Form, und sitzen nicht an ihrer Stelle.

Ein großes Gefäß von Porphyr auf einem Fuße.

* * *

In dem Pavillon nach der Villa Borghese zu liegt † die berühmte Cleopatra, die man wohl, so wie die oben von mir berührte in der Clementinischen Sammlung (die ihr an Schönheit weit übergeht) Sogenannte Cleopatra.

„Statue desselben, die zu Rom ist, und sich in der „Villa Medicis befindet, etwas verschieden von „der Bildung des Jupiters: Denn es ist der Bart „krauser, und ein Unterschied in dem Wurfe der „Haare, die sich von der Stirne erheben.“ Dies muß so verstanden werden, daß sie struppigter und kürzer sind.

geht) für eine schlafende Nymphe wird gelten lassen müssen. Wirklich alt ist wahrscheinlich an dieser Statue nur der Torso bis auf die Mitte der Schenkel und der obere Theil des linken Arms mit der Schlange, Der untere Theil ist unstreitig neu, so wie der Arm, auf den sie sich stützt, und die linke Brust; zweifelhaft aber der Kopf und der Theil des Arms, den sie über den Kopf geschlagen hat. [6])

Zu beiden Seiten stehen zwei sehr restaurirte Musen, auch findet man in dem nämlichen Pavillon einige Basreliefs. Unter andern eine Friese von trefflicher Arbeit. [7])

Es giebt noch mehrere Statuen in diesem Garten, unter denen ich zwei sitzende Figuren einer Roma bemerke, von denen die eine colossalisch, die andere kleiner mit einem Gewande von schwarzem Marmor bekleidet ist.

Begriff einer Roma.

Roma ist in ganzen Statuen von einer Minerva wohl schwerlich zu unterscheiden, wenn sie steht. Denn

6) Winkelmann G. d. K. S. 359.

7) Zu meiner Zeit ward in einem Nebengebäude dieser Villa ein Sarcophag ausgebessert, der in der Villa lange zur Badewanne gedient hatte. Er ist mit Basreliefs geziert von gar besonderer und weitläuftiger Zusammensetzung. Eine wahre Behandlung im Geist eines historischen Trauerspiels. Man sieht einen Prinz zur Welt kommen, zu seinem Vater geführt werden, auf die Jagd gehen, regieren und heirathen. Die Ausführung ist nicht außerordentlich, aber der Stil im Ganzen gut, auch trifft man einige einzelne Figuren an, die Verdienst haben.

Denn die Attribute einer Siegesgöttin auf der Hand, oder eines Legionenzeichens, die sie auf Münzen bezeichnen, sind gemeiniglich verlohren gegangen. Ob der freiere stolzere Blick der Gebieterin vieler Reiche, sie von der Pallas hinreichend auszeichne, wie Winkelmann[8]) glaubt, lasse ich dahin gestellt seyn.

Wir nennen aber diejenigen Statuen, welche die Bekleidung der Minerva haben, wenn sie sitzend vorgestellet sind: Roma.

In der Mitte des Gartens.

Ein kleiner Obelisk.

Zwei ungeheure Vasen von orientalischem Granit.

8) S. d. K. S. 303.

Pallast Corsini.

Auf der Diele des Hauses zwei Statuen von Gips, mit Gewändern von wirklichem Leinen, das nachher übertüncht worden. Ich führe sie an als einen Beweis, wie sehr es zum Gefühl der Wahrheit neben der Treue der Nachahmung zugleich mit auf die Wahl der Formen ankomme, an denen wir einen Gegenstand wieder zu erkennen gewohnt sind. Denn diese Gewänder, ob sie wohl von Leinen sind, scheinen uns dennoch unnatürlich, weil ihr Wurf in der Natur zu selten vorkömmt.

In dem ersten Zimmer oben.

Ein Sarcophag mit Tritonen, imgleichen

Ein antikes Mosaik, welches einen Ochsentreiber vorstellt.

In der Gallerie.

† Ein Christuskopf mit der Dornenkrone von Guercino. Der Ausdruck ist nicht sowohl edel als wahr; die Färbung voller Kraft, ohne daß darum die Schatten übertrieben wären. Das Bild hat gelitten, und ist vorzüglich an den Händen retouchirt. Dem ohngeachtet hält man es für eins der besten von diesem Meister in Rom.

Ein

Ein Kopf von Rembrandt, mit vieler Wahrheit und Rundung gemahlt.

Eine nackte Frau von Furini. Wenn man ein Gemählde dieses Meisters gesehen hat, hat man sie alle gesehen. Er war ein Florentiner, und trat in den geistlichen Stand. Geschah es um für die Nuditäten, die er so häufig vorgestellt hatte, zu büßen, oder um bequemere Gelegenheit zu natürlichen Modellen zu erhalten?

Eine Nativität von Ludovico Carraccio, oder Passignani. Künstler schätzen dies Gemählde wegen der Gewänder.

St. Peter, der die heil. Agathe heilt, von Lanfranco.

Eine heilige Familie von Baroccio.

Ein heiliger Hieronymus und eine Cleopatra, zwei Copien nach Guercino von seinem Vetter dem Gennari.

Eine Madonna mit dem Kinde. Sehr gemeine Natur von Carravaggio. Andere halten sie vom Shidone. Dies letztere ist nicht wahrscheinlich.

Eine sehr schöne Landschaft von Both, die man für einen Berghem ausgiebt.

Zwei angebliche Landschaften von Poussin.

Eine alte Frau und ein Greis, zwei angelegte Köpfe voller Ausdruck, die man dem Holbein zuschreibt.

Madonna mit dem Kinde. Man nennt Vandyk als den Meister, ich halte aber dafür, sie sind von Saltarolli seinem Schüler.

Eine heilige Familie angeblich von Fra Bartholomeo. Allein um sie diesem Meister beizulegen, ist weder die Zeichnung correkt, noch die Drappirung schön genung. Ich halte dies Bild für ein Werk der Sienesischen Schule.

Christ und die Samaritanerin von Guercino, rothe Manier.

St. Bartholomäus von demselben, schwarze Manier.

Verlöbniß der heiligen Catharina von Sassoferrati.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Trauung Josephs und Mariä von Paolo Veronese. Sehr schön componirte Skizze.

Einige schöne Niederländer.

Apollo als Hirte von Albano.

Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, schöne Landschaft von Domenichino.

Eine alte Copei nach dem Bildnisse Julius des Zweiten von Raphael.

Geschichte der Lucinda vom Lanfranco. Die Landschaft ist schön.

Philipp der Zweite von Tizian.

Heiliger Bartholomäus von Lanfranco, von kräftigem Colorit.

† Heil. Jacob von Annibale Carraccio, sehr schönes Gemählde.

Ecce Homo halbe Figur von Basari.

Eine heil. Familie von Sordo, einem Schüler des Baroccio.

Heil. Magdalena von Solmiena.

Heil. Martinus von Bourgognone.

† In

† In dieser Gallerie steht auch eine schöne Sella Curulis von Marmor mit Basreliefs, die Krieger vorstellen.

In dem folgenden Zimmer.

† Noah bringt ein Dankopfer nach überstandener Sündfluth, und der Regenbogen zeigt sich am Himmel von Nicolaus Poussin. Die Composition dieses Bildes ist unvergleichlich. Obgleich die Figuren des Noah und seiner Frauen nicht den edelsten Charakter haben, so ist doch übrigens der Ausdruck wahr. Die Färbung ist auch kräftiger, und das Helldunkle besser beobachtet, wie in den meisten Stücken dieses Meisters. Inzwischen trägt man sich in Rom mit der Anekdote: Es sey dieses Gemählde kein Original, sondern nur eine Copei; das Original habe ein französischer Künstler nach Paris verkauft. Ich lasse die Wahrheit dieser Nachricht auf ihrem Werth und Unwerth beruhen. Es genügt mir in dem Bilde, was wir vor uns haben, das Verdienst eines Originals zu finden.

† Herodias, die den Kopf Johannis des Täufers trägt, von Guido. Dies Bild ist sehr schön: obgleich ein wenig schwach an Färbung. Der Kopf des Herodias ist besonders schön.

Der heilige Johannes von Guercino. Gemeine Natur voller Wahrheit, aus seiner besten Manier.

Ein noli me tangere vom Baroccio.

Der heilige Hieronymus von Muziano. Andere sagen von Tizian.

† Ein

† Ein kleiner St. Georgens Kopf von Raphael, wie man behauptet. Die Zeichnung ist von äußerster Feinheit.

Mehrere Gemählde von Callot, voller Erfindung und sehr geistreich ausgeführt.

† Ein Kopf des Cardinals Farnese, der nachher unter dem Namen Pauls des Dritten den päbstlichen Thron bestieg. Man ist sich nicht einig, ob man dieses Bild dem Raphael oder dem Tizian beilegen soll. Beide Meister begegneten sich zuweilen in der Nachahmung der Natur. Inzwischen scheint mir doch das Gemählde nicht bestimmt genung gezeichnet, um es dem Raphael zuzuschreiben.

Die Ehebrecherin wird dem Tizian zugeschrieben. Vielleicht ohne hinreichenden Grund.

† Raphaels Geliebte als Magdalena von Giulio Romano. Die Zeichnung ist sehr correkt, und lieblicher, als sie es von diesem Meister zu seyn pflegt.

Eine heilige Familie, die in einer Glorie mehrerer Heiligen erscheint, von Garofalo.

Eine heilige Familie von C. Maratti.

Grablegung von Ludovico Carraccio.

Der heilige Franciscus von Annibale Carraccio.

Ein Haase wird Albert Dürern zugeschrieben.

St. Peter von Nicolaus Poussin.

Das Wunder der Brodtaustheilung, von Palma Vechio.

Christus vor dem Pilatus wird dem Vandyck ohne Grund zugeschrieben.

Ein

Ein kleines Gemählde mit Figuren von Salvator Rosa.

* * *

In einem Nebenzimmer.

† Eine Landschaft mit einem Wasserfalle von Kaspar Poussin. Sehr schön.

Zwei Landschaften von Bourgognone scheinen nicht Original zu seyn.

St. Sebastian von Rubens.

Christus lehrt im Tempel von Luca Giordano.

Tygerjagd von Rubens.

† Bildniß eines Gonfaloniere aus dem Hause Savelli von Domenichino. Die Zeichnung ist sehr schön. Aber die Färbung scheint nicht ganz diesem Meister zu gehören.

* * *

In dem Zimmer, worin die Bildnisse hängen.

† Ein sehr schönes eines deutschen Cardinals, von Albert Dürer. Vor ihm eine Glocke.

† Ein anderes eines Cardinals, von Domenichino.

† Ein sehr schöner Kopf von Holbein.

† Ein anderer von Albano.

† Noch ein Bildniß von Giulio Romano mit einer schönen Hand.

† Ein Cardinal von Velasquez.

Ein Kopf von Vandyck.

Ein Pabst von Tintoret.

Ein anderer Kopf, den man dem Giorgione beilegt.

* * *

In einem andern Zimmer.

Einige Madonnen von Carlo Maratti und Sassoferrati.

Ein Ecce Homo von Carlo Dolce.

Note. Winkelmann spricht S. 775. seiner Geschichte der Kunst Wiener Edition von einem antiken silbernen Becher, der in diesem Pallaste seyn soll. Dem Vernehmen nach ist er nicht mehr hier.

Villa Aldovrandini.

Diese Villa gehört nicht dem Hause Doria, wie H. Dr. Volkmann [1]) schreibt, sondern dem Hause Borghese, aus welchem der zweite Sohn sie unter dem Nahmen Principe Aldovrandini gegenwärtig im Besitz hat.

Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde. Es bleibt ausgemacht, daß es eine Hochzeit vorstellt, ob sich gleich so wenig der bestimmte Nahme der Neuvermählten, als die Bedeutung jeder Figur im Einzelnen mit Gewißheit angeben läßt. Winkelmann [2]) hält es für eine Vorstellung der Vermählung des Peleus und der Thetis, bei welcher drei Göttinnen der Jahrszeiten, oder drei Musen das Brautlied singen und spielen. Die Aldovrandinische Hochzeit, ein antikes Gemählde.

Die Figuren etwa zwei Palme hoch sind nach Art alter Basreliefs hinter einander auf einen Plan gestellt, und so wenig durch den Ausdruck eines ungetrennten Antheils an einer sichtbaren Handlung als durch die Gruppirung zu einem Ganzen verbunden. Man muß jede Figur für sich betrachten, so findet man große Schönheiten, reitzende Stellungen, fließende Umrisse, schöne Gewänder. Die Leierspielerin ist von mehreren neuen Mahlern in ihren Werken genutzet worden.

1) Historisch kritische Nachrichten über Italien, Th. II. Seite 233.

2) G. d. K. W. E. S. 561.

Das Colorit hat sehr gelitten.

Dies ist das beste antike Gemählde, das mir bekannt geworden ist, und es wird mir eine schickliche Veranlassung geben, meine Ideen über das, was wir von der Mahlerei der Alten wissen, auseinander zu setzen.

Empfehlung einiger Behutsamkeit bei dem vergleichenden Urtheil des Verdienstes der alten Mahler gegen das Verdienst der neuen.

Nichts ist gewagter, dünkt mich, als das Urtheil, das wir über den Werth antiker Mahlereien in Vergleichung mit den Werken unserer modernen Meister fällen: und doch ist nichts gewöhnlicher, als daß wir bald einen Apelles, einen Parrhasius, einen Zeuxes weit über alles hinaussetzen, was die Mahlerei in neueren Zeiten von großen Männern aufzuweisen hat; bald den Griechen und Römern selbst die ersten Grundbegriffe dieser Kunst absprechen.

Wie kann man so verfahren! Haben wir hinreichende Data von der Mahlerei der Alten, um ein Urtheil, es sey nun zum Vortheil oder zum Nachtheil der Neueren, vollständig zu unterstützen und zu rechtfertigen? Unterscheiden, bestimmen wir genung die verschiedenen Erfordernisse zur Vollkommenheit, um die Grade derselben gehörig abzustufen? Vergessen wir auch nicht, daß die Ansprüche, die man an eine gewisse Kunst macht, nach Verschiedenheit der Begriffe, des Geschmacks, durch Zeit und Raum getrennter Völker verschieden, und eben daher die Werke, die sie unter andern Verhältnissen liefert, etwas sehr Gutes seyn können, ohne gerade das zu seyn, was wir von ihnen erwarten?

Ich vermuthe sehr, keiner unserer kecken Diktatoren geht mit dieser Behutsamkeit zu Werke: und doch scheint sie so nöthig!

Denn

Denn die Mahlereien der Alten, die wir besitzen, gehören, aller Vermuthung nach, nicht zu dem Vortrefflichsten der alten Kunst, und vielleicht nicht einmal zu dem sehr Guten. Sie sind größestentheils in den verschütteten Pompeji, Herculanum und andern Landstädten gefunden, wohin sich die Meister in der Kunst wahrscheinlich nicht verirret haben, die festen Wände zu verzieren. Ich sage hieher gekommen, die festen Wände zu verzieren, weil die beweglichen Gemählde, die, so wie die dort aufgefundenen Statuen von vorzüglicherem Werthe, von andern Oertern hätten herbeigeschafft werden können, wahrscheinlich bei der Zerstöhrung und Verschüttung der Stadt verlohren gegangen sind.

In der Hauptstadt, in Rom, haben sich zwar gleichfalls einige Gemählde erhalten, aber die Art, wie sie auf uns gekommen sind, berechtigt uns eben so wenig anzunehmen, daß zu den Zeiten des Flors der Kunst bei den Alten ein besonderer Werth auf sie gelegt sey.

Es sind gutentheils Gemählde in Mosaik, die, aus den Fußböden verschütteter Gebäude ausgenommen, für etwas anders als architectonische Zierrathen nicht gelten, und am wenigsten zum Maaßstabe des Werthes dienen sollten, welchen die Originalien können gehabt haben, nach denen sie verfertigt sind. Die Blüthe des Genies in allen Theilen der Kunst geht bei einer solchen Nachbildung verlohren. Mosaiken sind die Gränze, wo die Arbeit des Handwerkers sich von dem schönen Kunstwerk trennet; und wer wird überhaupt das Vorzüglichste dazu bestimmen, mit Füßen getreten zu werden?

Andere Gemählde auf nassen Kalk oder trockenen Grund gemahlt, sind beinahe durchgehends aus den Wänden unterirrdischer Gemächer ausgehoben. Wie hätten sie sich auch anders auf uns erhalten können? In den obern Geschossen der Palläste angebracht, würden sie mit diesen zu gleicher Zeit eingestürzt, und zertrümmert seyn. Läßt sich aber wohl vermuthen, daß man an Orten, wo ein reines helles Licht zur Beleuchtung fehlt, etwas mehr als bloße Bekleidung der Wände zur vorübergehenden Belustigung des Blicks, von der Mahlerei werde gefordert haben?

Mich dünkt ich habe etwas vor mir, wenn ich vermuthe, unter den Werken der Mahlerei, die sich auf uns erhalten haben, sind keine Meisterstücke eines Parrhasius, Apelles und anderer großen Künstler der Alten zu suchen: Ist gar dasjenige wahr, was Winkelmann [3]) behauptet, daß unter den Kaisern die Mahlerei bereits in Verfall gerathen sey, so würde der Werth, den man auf Stücke legen dürfte, die beinahe alle in Gebäuden der Kaiser gefunden sind, noch geringer seyn, und meine Vermuthung dadurch einen höheren Grad der Gewißheit gewinnen.

Sind die Beweise, die wir aus wirklichen Beispielen für die Vortrefflichkeit der alten Mahlerei hernehmen, äußerst mangelhaft, so sind diejenigen, welche die Zeugnisse älterer Schriftsteller liefern sollen, äußerst unzuverläßig. Diese werden nicht selten durch einen redneriſchen und poetischen Schmuck verdächtig, mit dem der Schriftsteller mehr die Unterhaltung

des

3). G. d. K. S. 581.

des Lesers als dessen Belehrung zum Zweck gehabt zu haben scheint. Oft verrathen sie einen gänzlichen Mangel an Kenntnissen des Eigenthümlichen der Mahlerei, und beinahe immer lassen uns die schwankenden Ausdrücke im Zweifel, ob die Einbildungskraft des Beschauers die mangelhafte Andeutung des Gebildeten nicht allein bis zur wirklichen Darstellung ausgefüllt habe.

Denn wie unbestimmt und vielfach ist der Begriff, den sich das Auge von der Wahrheit und Schönheit des Colorits machen kann, wenn das Ohr vernimmt, daß auf den Wangen einer Venus die Rosen mit den Lilien vermischt gelegen haben! Paßt dieser Ausdruck nicht so gut auf die geschminkte Puppe, als auf die Venus eines Tizians? Und wenn man von einem gemahlten Ochsen liest, daß, ob er gleich nur von vorn zu sehen gewesen wäre, man dennoch auf seine ganze Länge habe schließen können; läßt sich aus diesem perspektivischen Probestückgen des geringsten unserer Anfänger die künstliche Verschmelzung heller und dunkler Farben, die weise Vertheilung des Lichts und Schattens eines Correggio mit Sicherheit folgern?

Trügerisch ist schriftstellerisches Lob, nicht bloß in Theilen der Kunst, die für das forum des Auges gehören, nein! selbst in denjenigen, an deren Beurtheilung der innere Sinn des Menschen den hauptsächlichsten Antheil nimmt!

Mit welchem Enthusiasmus redet Algarotti [4]) von der Marter der heiligen Agatha, einem Gemählde

4) In seinem Saggio sopra la pittura.

mählde des Tiepolo in der Kirche di St. Antonio zu Padua! Man liest, sagt er, in dem Gesichte der Heiligen den Schmerz und die Hoffnung der Seligkeit, u. s. w. Wer sich Stärke genung zutrauet, den ekelhaften Anblick einer Frauensperson zu ertragen, deren abgeschnittene Brüste blutig umherliegen, der gehe hin und sehe! Der Ausdruck ist Carricatur, die Zeichnung unbestimmt und manierirt, das Colorit wahre Fechtelmahlerei, und das Helldunkle conventionell.

Aber, höre ich die Verehrer des Alterthums einwenden, wenn nun schon das Mittelmäßige, das Schlechte, das sich auf uns erhalten hat, das Vortrefflichste der neueren Kunst so weit hinter sich läßt! — Aber, rufen mir die Anhänger der Neueren entgegen, wenn nun in den Werken der Alten, sie mögen so schlecht seyn wie sie wollen, nicht einmal die Spur eines Begriffs von den eigenthümlichen Vorzügen der Mahlerei angetroffen wird! Die Spur müßte sich doch wenigstens finden, die Vermuthung eines entfernten Nachstrebens, vorzüglich in solchen Theilen, welche weniger von der mechanischen Uebung in der Ausführung, als von der wissenschaftlichen Kenntniß in der Zusammensetzung abhängen, und daher theils leichter beobachtet, theils leichter wieder gefunden werden. Selbst in dem gesudeltsten Conterfei unserer heutigen Meisterstücke findet sich eine Andeutung des Helldunkeln, der Gruppirung, der Luft- und Linienperspektiv. Wenn wir nun aber in den Werken der alten Sudler diese Theile nicht bloß vernachläßigt, gerade zu beleidigt sehen! — der Schluß folgt von selbst.

Lieben

lieben Männer! wollen wir durchaus urtheilen, so laßt uns die verschiedenen Theile der Vollkommenheit eines Gemähldes unterscheiden; unterscheiden die verschiedenen Wirkungen, welche die Alten und die Neueren von der Mahlerei erwarteten.

Ich gestehe: die Gemählde der Alten erfüllen nicht die Forderungen, die ich an eine gute poetische Erfindung mache. Die Sujets, die darauf vorgestellt sind, sind für mein Herz und meine nordische Einbildungskraft, welche gern ein wenig stark bewegt zu werden lieben, von geringerem Belang. Mehrentheils sind sie aus religiösen Vorstellungen hergenommen. Vorzüglich aber vermisse ich in größeren Compositionen den ungetrennten Antheil mehrerer Personen an einer Handlung, der für sich durch eine passende Pantomime einen vollständigen Aufschluß über die dargestellte Situation enthielte. Gemeiniglich kömmt mir der Ausdruck für die Lage übertrieben, oder unbedeutend vor. Physiognomie, Charakter haben die Figuren, selbst zuweilen Ausdruck einer Gemüthsverfassung, welche durch die individuellen Verhältnisse der dargestellten Personen motivirt wird; aber selten liegen diese Verhältnisse im Bilde: gemeiniglich setzt der Künstler die Kenntniß derselben bei dem Anschauer zum Voraus, und stellt seine Akteurs auf eine Art vor, als hätten diese nicht sowohl den Auftrag, mich über ihre Beschäfftigung zu verständigen, als mir die schönsten Stellungen zu zeigen, in denen bei einer solchen Veranlassung sich einzelne Figuren denken lassen.

Bei einzelnen Figuren mag uns denn selbst nach unsern heutigen Begriffen dies genügen. Aber bei

einer größeren Composition, die einen vollständigen Aufschluß über die Lage der dargestellten Personen durch die Art geben soll, wie ein Akteur pantomimisch auf den andern wirket, verlangen wir mehr; und diese Forderung, behaupte ich, wird uns in den auf uns gekommenen Mahlereien der Alten in einer Maaße versagt, die uns zu glauben berechtigt, daß selbst ihre Meisterstücke diesen Weg für unser Vergnügen zu arbeiten, nicht verfolgt haben.

Je mehr ich über die Sache nachdenke, je mehr halte ich mich überzeugt, daß die Alten bei ihren größeren Compositionen weniger dramatisirten als wir; daß sie bei der Versammlung mehrerer Figuren an einem Orte weit weniger auf das Zusammenhandeln, als auf die Aufstellung mehrerer vereinigten Schönheiten Bedacht nahmen; daß daher das Vergnügen des Auges an schönen Formen immer höchster Zweck ihrer Mahlerei war.

Hieraus fließen nun zugleich andere Regeln für die mahlerische Anordnung. Sollen die Figuren einzeln gesehen werden, so müssen sie, die eine vor der andern, Raum haben, mithin nicht hinter, sondern neben einander stehen. Beinahe alle Gemählde der Alten, die ich kenne, sind wie die besten ihrer Basreliefs angeordnet. Inzwischen sind mir zu Portici ein Paar Gruppen aufgefallen, deren Figuren einige tiefer, einige höher, nach den gehörigen Verhältnissen der Nähe und Entfernung und mit schicklicher Abwechselung von Stellungen vorgestellet waren. Allein daraus läßt sich nicht folgern, daß die Alten die Wirkung einer schönen Anordnung auf

eben

eben so gewisse Regeln, und in ihrer Anwendung es zu eben der Fertigkeit gebracht haben, als ein Andrea Sacchi, oder Annibale Carraccio. Ganz etwas anders ist es, drei oder vier Figuren in eine Gruppe zu bringen, und zwanzig und mehr Figuren in verschiedene große Massen, dann wieder zu einem leicht zu übersehenden Ganzen zu vereinigen. Jenes lehrt die getreue Nachbildung der Natur, hiezu wird Wahl, Erfahrung und Ueberlegung erfordert.

Daß man doch überhaupt Wahl von Zufall, das Wesentliche von dem Möglichen, größere Compositionen von Gemählden, die aus einer, zwei oder höchstens vier Figuren bestehen, unterscheiden wollte! Man findet nicht allein Schattirung, Abwechselung von Licht und Schatten, sondern auch Spuren von Reflexen in den Gemählden der Alten. Ich erinnere mich auf einem derselben in Portici ein Bein in der Verkürzung gemahlt gesehen zu haben, auf dessen Knie und Fuß das Licht sehr richtig fiel, während daß eben so richtig der mittlere Theil des Beins im Schatten gehalten war. Was will man aber daraus folgern? Jeder Schüler, der zum ersten Mahle nach einem lebenden Modelle arbeitet, kann diese Wirkung des Lichts wahrnehmen, und wenn er treu nachahmt, sie andeuten. Aber ist dies einerlei mit der weisen Austheilung des Lichts, mit dem verschmolzenen Uebergang derselben in den Schatten, die wir an dem Pinsel des Correggio bewundern? Kann der Schluß mit Sicherheit gelten, weil hier ein Klecker einmal eine Wirkung der Abwechselung des Lichts und Schattens im Einzelnen angedeutet hat, so haben die Meister in der Kunst die ganze

Magie

Magie des Helldunkeln in eben der Maaße wie die Neueren verstanden?

Von dem Colorit der Alten wissen wir nur so viel, sie brauchten gute dauerhafte Farben. Aber dies gilt nur von den reinen ungemischten Hauptfarben. (couleurs vierges.) Für die Kunst ihrer Farbenmischung bürgt uns nichts. Es läßt sich aus dem, was wir sehen, nichts für, nichts wider sie folgern. Es sind mittelmäßige Werke, Decorationsmahlereien, meistens schnell und auf den ersten Strich hingearbeitet; und was das schlimmste ist, alle verblichen. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß Gemählde, welche Jahrhunderte durch in feuchten Gewölbern verschlossen gewesen sind, wenn sie nachher an die Luft gebracht werden, immer verderben, und nicht selten ganz verzehret werden.

Luft und Linienperspektiv ist in keiner mir bekannten größeren Composition der Alten beobachtet, und wenn man nicht auf eine ganz unverantwortlich partheiische Art Rundung einzelner Figuren, Abstufung und Abschwächung entfernterer Gegenstände gegen die näheren in einem geringen Raume, nach dem bloßen ungebildeten Augenmaaße, mit den künstlichen Regeln der Optik vermengen will, so kann man dreist behaupten, daß die Alten sie nicht gekannt haben.

Hingegen in einem auch für unsere heutige Kunst äußerst wichtigen Theile, in der Zeichnung, haben sie selbst nach dem, was wir von ihren Handwerkern, ihren Decorationsmahlern kennen, unsere Neueren übertroffen. Wir finden in den armseligen Ueberbleibseln ihrer Mahlerei, eine Wahl der Formen,

eine

eine Zierlichkeit der Stellungen, eine Richtigkeit der Verhältnisse, eine Weisheit in dem Wurfe der Gewänder und dem Schlage der Falten, eine Dreistigkeit und Fertigkeit der Hand, dergleichen in unsern neueren Zeiten kaum ein Raphael sich würde rühmen können. Kurz! alle die Vorzüge, die uns die besten Basreliefs der Alten so werth machen, finden sich auf einigen ihrer Gemählde wieder: Auf Gemählden, die wahrscheinlich nur ein schwacher Abschatten von ihren verlohren gegangenen Meisterstücken sind.

Was folgt aus alle diesem? Die Vorzüge der Alten waren vermuthlich verschieden von den Vorzügen der Neueren, nach der Verschiedenheit der Wirkung die sie intendirten. Sie wollten dem Auge gefallen: darum zeichneten sie so schöne Formen, darum können sie so schön colorirt haben, welches wir aber nicht wissen.

Den Verstand zu unterhalten, das Herz zu rühren, die Einbildungskraft zu beschäfftigen, war ihnen geringere Sorge: darum wandten sie auch weniger auf die poetische und mahlerische Anordnung.

Sie mahlten auch dann, wenn sie mehrere Figuren vereinigten, immer die einzelne menschliche Form neben der einzelnen menschlichen Form, darum ist es glaublich, daß sie das Helldunkle vernachläßigt haben, und gewiß, daß sie in der Luft- und Linienperspektiv bis zu keinen sicheren Regeln fortgeschritten sind.

So vermuthe ich: wenn ich vermuthen soll. Mein größter Ruhm ist sonst hier mit einigen alten Philosophen zu sagen: das was ich weiß, ist, daß

ich

ich gar nichts weiß. Finde ich ein altes Gemählde, das, als Gemählde, (im neueren Sinn) meine Forderungen befriedigt, so genieße ich im Stillen, ohne Anmaaßung aus einzelnen Beispielen generelle Sätze zu folgern.

Gedanke über den mechanischen Theil der Mahlerei der Alten.

Hier noch einige Gedanken über den mechanischen Theil der Mahlerei der Alten, worüber Winkelmann [5]) weder so viel gesagt hat, als der Liebhaber wissen möchte, noch es so gesagt hat, wie es die Erfahrung bestätigt.

Wir wissen nicht mit Gewißheit, ob die Alten in Oehl und Miniatur gemahlt haben. Gewöhnlich geschah es auf trockenem Grunde mit Farben, die mit Leim, Gummi und Eierweiß zubereitet waren (a Guazzo, detrempe) auf nassen Mörtel (al fresco) und mit encaustischer Verfahrungsart.

Die beiden ersten sind auch bei uns gewöhnlich. Die letzte wieder herzustellen haben sich der Graf Caylus, Bachelier, der Baron Taubenheimer, und ein gewisser Calau in Berlin, viele zum Theil vergebliche Mühe gegeben.

Ich bin nicht im Stande, über die Richtigkeit der verschiedenen Meinungen dieser Männer zu urtheilen, da ich selbst gestehen muß, daß mir nie einer ihrer Versuche zu Gesichte gekommen ist. Inzwischen glaube ich, daß diejenigen, welche bei der Zubereitung der Farben ein fettiges Wachs gebrauchen, oder die mit Wachs trocken gemischten Farben geschmol-

5) S. d. K. S. 582.

schmolzen auftragen, sich am weitesten von der Verfahrungsart der Alten entfernen.

Plinius versichert, daß getäfelte Wände, ja! Schiffe ganzer Flotten mit der encaustischen Masse bestrichen worden, und daß diese zu einer unauflöslichen Festigkeit gediehen sey.

Beides läßt sich kaum denken, wenn man entweder ein sehr fettiges Wachs annimmt, oder ein zähes, das nur durchs Feuer während des Auftrages zur Behandlung geschickt wird.

Wahrscheinlicher ist es mir, daß die zähe Materie des Wachses oder gewisser Harze durch eine vorläufige Auflösung durchs Feuer der Vermischung mit dem flüssigern Oehle, oder gar mit Wasser und dadurch auf eine Zeitlang bei dem Auftrage des Auseinandertreibens, ohne fernere Anwendung des Feuers, fähig geworden sey: Daß man nachher diese Farbe von sich selbst an der Luft trocknen lassen, oder daß man wenigstens erst nach dem Auftrage durch angebrachtes Feuer die Masse in den damit bedeckten Grund, so zu sagen, eingesenget habe. In diesem letzten Falle würde die Verfahrungsart mit unserer heutigen Porcellainmahlerei, in dem ersten aber, mit dem Betheeren unserer modernen Schiffe einige Aehnlichkeit gehabt haben.

Inzwischen dies sind Hypothesen, die ich dem Liebhaber nicht gern aufdringen möchte. Nur so viel scheint mehr als Hypothese zu seyn: Eine so zähe Materie als das gewöhnliche Wachs, das nur durchs Feuer auf kurze Zeit flüssig wird, läßt sich nicht ohne die größten Schwierigkeiten zur Farbenmischung

mischung, Vertreibung, und gleich ebenen Gründung brauchen: eine so fettige, wie das Jungferwachs ist einer reinen Behandlung nicht fähig, bleibt immer Schmiererei, und kann zu einer unauflöslichen Festigkeit nicht gelangen. Wahrscheinlicher ist also die encaustische Masse ein harziger Firniß gewesen, der vor dem Auftrage zu der gehörigen Flüssigkeit und Consistenz zubereitet, in der Folge der Zeit verhärtete. Wie das Feuer dabei angewandt wurde, ob vor dem Auftrage, ob nachher, ist bis jetzt noch nicht ausgemacht: nur so viel ist gewiß, bei dem Auftrage selbst, um der Masse die Behandlungsfähigkeit, das maniable, nur auf die Zeit des Auseinandertreibens zu geben, dazu kann dieses Element nicht gebraucht seyn: mithin ist der Begriff der Encaustik als: Einbrennungskunst, eine Chimäre.

Die Alten mahlten auf Mörtel, Holz, Metall, Häute, feine Leinwand, Elfenbein, Aegyptisches Papier u. s. w.

Wenn wir diejenigen Farben abrechnen, die uns America in neueren Zeiten geliefert hat, so bedienten sie sich, bis auf einige wenige nach, derselben die wir noch jetzt haben. Was Plinius unter den vier Farben verstanden wissen wolle, deren sich die ersten Meister in der Kunst allein sollen bedient haben, ist noch nicht ausgemacht, und für den Liebhaber eine Nachricht, die er auf ihren Werth und Unwerth bestehen läßt. Wichtiger wird ihm der Unterschied zwischen den Gemählden, die man Monochrommen (Monochromata) und solchen, die man Poly-

Polychrommen (Polychromata) nennt, und über diese will ich noch einiges hinzusetzen.

Wem sind die schönen Zeichnungen der Tänzerinnen nicht bekannt, der Bacchantinnen, die in ihrer Wuth die gezähmten Centauren mit den Fersen und Stößen des Thyrsus antreiben, und in dem Museo zu Portici aufbehalten werden! Wer hat nicht mehr als einmahl in seinem Leben die Zeichnungen auf den Gefäßen von gebrannter Erde bewundert! Nirgends findet man Absätze, von neuem angesetzte Linien, alles scheint mit einem Striche, ohne die geringste Verbesserung hingesetzt zu seyn. Wenn man nun bedenkt, daß der Thon sich äußerst schwer bemahlen läßt, daß er die Feuchtigkeit der Farben sogleich einzieht, und gemeiniglich in dem Pinsel nichts als Erde zurückläßt, so wird die Geschwindigkeit und Leichtigkeit, mit der jene so richtig, so keck hingesetzten Figuren gemahlt seyn müssen, zum unerklärbaren Wunder. Winkelmann [6]) hat daher auch die große Superiorität der alten Zeichner über die größten unserer Zeiten vorzüglich mit darauf gebauet, daß die Bemahler jener Gefäße aus Thon, welche wahrscheinlich keine Apelles, Zeuxes, Parrhasius gewesen sind, einen Raphael an Fertigkeit, Zuverläßigkeit und Richtigkeit der Zeichnung übertroffen hätten.

Allein wenn man die Natur dieser Monochrommen etwas genauer untersucht, so wird das Wunderbare zum Theil wegfallen.

Die

6) S. d. K. S. 212.

Diese Monochrommen oder Monochromata sind nämlich Gemählde aus einerlei Farbe. Bald erscheinen die darauf vorgestellten Figuren, mit einem hellen Umrisse auf dunkelm Grunde, und die lichteren Partien sind gleichfalls hell wie der Umriß: bald ist der Grund hell, die Umrisse sind dunkel, und dunkel sind auch die schraffirten Schatten. Auf den ersten Anblick glaubt man die Umrisse, die hellen oder dunkleren Partien wären mit dem Pinsel aufgetragen, und dann würde das Wunderbare bestehen.

Allein alle Erfahrungen widersprechen der Möglichkeit eines so geschwinden und doch richtigen Auftrages auf eine so widerstrebende Masse. Man bemerkt nicht die geringste Erhöhung, welche die aufgetragene Farbe nothwendig veranlaßt haben müßte. An mehreren Gemählden ist die Figur abgesprungen, der untere Grund zeigt sich unbeschädigt, welches bei der Impregnation desselben mit der feuchten Farbe, schlechthin nicht möglich gewesen wäre.

Es wird daher wahrscheinlicher, daß diese Zeichnungen auf eben die Art verfertigt sind, wie unsere heutigen Sgraffiti. Es ist nämlich bekannt, daß Polydoro da Carravaggio und viele andere Italiener ihrem Mörtel eine schwarze Farbe gaben, und diesen nachher mit einem weißen Kalkanstrich überzogen. Wollten sie nachher auf dieser auf solche Art zubereiteten Fläche Figuren erscheinen lassen, so entblößten sie den schwarzen Anwurf mit einem eisernen Stifte, und trattegirten, oder schraffirten die Schatten nach Art der Zeichnungen gleichfalls durch Aufkratzen. Ein solches Gemählde nennen die Italiener Sgraffito,

oder auch mit dem generellen Nahmen für alle Gemählde aus einer Farbe Chiaro oscuro. Hier werden die Umrisse und die Schattenpartien schwarz: Grund und Lichter bleiben weiß.

Unsere Kupferstecher verfahren beim Radiren auf eine ähnliche Art, nur daß sie den schwarzen Firniß auffratzen, so daß Umrisse und Lichter hell werden, Grund und Schatten aber dunkel bleiben. Ich habe auch wohl Glastafeln gesehen, die hinten mit einem schwarzen Firniß bedeckt waren: Man hatte die Zeichnung mit dem Griffel in diesen Firniß hineingegraben, und die Glastafel sodann auf eine übergoldete Platte gelegt: dadurch erschienen die Lichter und Umrisse auf einem schwarzen Grunde wie golden.

Auf ähnliche Art stelle ich mir vor, ist man mit den Monochrommen der Alten verfahren. Man hat zwei Lagen von Farben auf eine Tafel gebracht, oder nur eine auf die natürliche der Fläche. Man hat die oberste weggehoben, und bald die hellere, bald die dunklere Farbe zu den Umrissen, zu den Massen der Lichter und der Schatten gebraucht.[7]) Dadurch wird nun die große Precision der Zeichnungen begreiflicher, weil die fehlerhaften Stellen durch eine neue Uebersetzung mit der obern Lage von Farbe leicht verbessert werden konnten. Man begreift ferner,

7) Nur daß die trateggiamenti, die Schraffirungen der Schatten, nicht so künstlich wie auf unsern heutigen Sgraffiti sind.

warum der Auftrag des Pinsels nicht zu spüren ist, und endlich läßt sich auch das erklären, warum nach abgesprungenen Figuren, der Grund unversehrt erscheinet. Denn wenn die ganze obere Lage abgesprungen ist, so hat sich nothwendig auch die dadurch vorgestellte Figur verlieren müssen.

Es ist mir wahrscheinlich, daß vorzüglich bei den Monochrommen auf Gefäßen aus gebrannter Erde, zu der obern Lage eine enkaustische Masse gebraucht sey, die nachher, wenn das Sgraffiren geschehen war, durchs Feuer eine unauflösliche Festigkeit erhielt.

Polychrommen (Polychromata) waren Gemählde in mehreren Farben. Es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß einige derselben, auf eben die sgraffirte Art, wie die Monochrommen, durch einen Zusatz von mehreren vielfarbigen Lagen übereinander, verfertigt worden; gar nicht unwahrscheinlich, daß die sgraffirten Zeichnungen zum Theil nur durch den Auftrag, entweder enkaustischer oder anderer Farben colorirt, oder wenn man lieber will, angefärbt sind; und bei den Gefäßen von gebrannter Erde, leidet diese Verfahrungsart bei mir keinen Zweifel.

Aber äußerst unrecht würde man auch den Alten thun, wenn man behaupten wollte, ihre Mahlerei hätte nun weiter in nichts als in der Illuminirung solcher vorher in Schatten und Licht gebrachter Zeichnungen bestanden. Es ist wahr, Fra Bartholomeo hat auf diese Art seine vorher grau in grau gemahlten Zeichnungen gefärbt: aber auch mit welchem Anspruch auf Wahrheit des Colorits?

Colorit

Colorit ist Farbenmischung, nicht bloßes Anstreichen mit Farbe — doch! warum soll ich hier dasjenige wiederholen, was ich im ersten Theile über Tizians Colorit gesagt habe. Diese Kunst der Farbenmischung den Alten ganz abzusprechen, dazu haben wir kein Recht: aber wahr ist es, viele ihrer auf uns in Fresco und enkaustischer Farbe erhaltenen Polychrommen sind weiter nichts als sgraffirte, in Licht und Schatten ausgearbeitete Zeichnungen, die nachher illuminirt worden.

Ich gehe nun zur Beschreibung der übrigen in dieser Villa aufbehaltenen Kunstwerke fort.

† Bacchus in Begleitung seines ganzen Zuges eilt zur verlassenen Ariadne sie zu trösten: von Tizian. Es hat sehr gelitten. Man bemerkt darauf einen Satyr, der als eine Carricatur des Laocoon, von Schlangen umwickelt ist.

Ein Concert in der Manier des Parmegianino.

Arethusa und Alpheus, Sbozzo von demselben.

Ein kniender Mönch von Annibale Carraccio.

Eine Landschaft mit Vieh von Rosa di Tivoli.

Johannes der Täufer, und ein heiliger Sebastian, beide von Bronzino.

Ein Portrait, angeblich von Giorgione.

Ein anderes von Tintoretto.

Eine heilige Familie, angeblich von A. del Sarto.

Eine heilige Familie aus Raphaels Schule.

Ein schöner Weiberkopf, von Benvenuto Garofalo.

Einige Bassano's.

† Ein Bacchanal von Giovanni Bellini mit der Jahrszahl 1514 und seinem Nahmen. Man sagt, dies sey das letzte Werk dieses Meisters, welches er in seinem 90ten Jahre anfieng, und, vom Tode übereilt, nicht endigen konnte. Es war für den Herzog von Ferrara bestimmt, und Tizian legte die letzte Hand daran.

David und Goliath, von Cav. d'Arpino.

Die Enthauptung Johannes des Täufers, von Agostino Carraccio.

Eine schöne heilige Familie, von Perrino del Vaga. Die Zeichnung ist fein, obwohl etwas manierirt.

Man findet hier noch außerdem eine Sammlung von Gemählden der ersten Meister nach Wiederherstellung der Mahlerei. Sie sind dem Litterator der Künste merkwürdiger als dem Liebhaber.

* * *

Statuen und Basreliefs.

Eine schlüpfrige Gruppe eines Fauns und eines Hermaphroditen.

Eine Venus auf einem Schwane wahrscheinlich neu.

An

An der äußeren Seite der Mauer des Hauptgebäudes † ein Basrelief, welches einen Jüngling und einen Alten vorstellt, die mit den sogenannten Cestus, (Riemen von Leder, von deren Enden einer um die Hand gewickelt wurde, der andere aber zum Schlagen diente,) streiten.

Einige andere, die von Triumphbögen genommen zu seyn scheinen.

† Einige schön gedachte und fleißig ausgeführte Friesen.

† Eine Kuh in Lebensgröße aus Marmor. Sie ist berühmt, und würde verdienen es zu seyn, wenn nicht so vieles daran neu wäre. Sie steht im Garten.

Eine Ziege. Ich habe sie nicht gesehen. Sie war zu meiner Zeit verschlossen.

Pallast Quirinale
oder auch del Monte Cavallo.

† Capelle des Guido. Eins der weitläuftigsten Werke dieses Meisters.

Stil des Guido Reni.

Guido Reni ward 1575 zu Bologna gebohren: Wäre Apelles dort und damals gebohren worden; ich glaube er würde wie Guido gemahlet haben.

Kein Mahler der Neueren hat so sehr wie er im Geiste der Alten gedacht, und die Grundsätze, die sie bei der Bildung der Schönheit beobachteten, auf die Darstellung der Natur seines Landes, auf die Vorwürfe, die den Pinsel des Künstlers in neueren Zeiten hauptsächlich beschäfftigen, anzuwenden gewußt: Mehr als jedem andern ist es ihm geglückt, die edle Gestalt, den einfachen Reiz, der aus der Uebereinstimmung der Züge entsteht, mit einer hohen Bedeutung des Charakters, und einem erhabenen und wahren Ausdruck des Affekts zu vereinigen.

Allgemein gilt inzwischen dieses Zeugniß nicht. Seine Engel, seine Johannes haben nicht die unbefangene Holdseligkeit, den himmlischen Liebreiz, (Kinder des Wohlstands, der Freiheit, und des Clima bei den Griechen,) die wir an einem Bacchus, oder einem Apollino bewundern: Seine David, seine Erzengel Michael, nicht den Ausdruck von Heldengröße, mit dem ein Apollo im Belvedere, ein Ajax unsere Seele faßt. Die Denkungsart seines Zeitalters,

alters, die Begriffe seiner Religion, der Ort, an dem er lebte, standen ihm im Wege, die Idee eines thätig großen Geistes in seiner Seele zu zeugen. Die Köpfe der jugendlichen männlichen Figuren sind auf seinen Gemählden gemeiniglich unbedeutend, und die Stellungen theatralisch gezwungen. Hingegen ist ihm die duldende Stärke der Helden seiner Kirche auszudrücken viel besser geglückt: und wo zeigt sich diese mehr als in Kindern, Weibern, und Alten! Hier hat er Einfalt zur lieblichen Unschuld, unthätige Duldung zum edeln Vertrauen auf die Vorsicht, zur Ergebung in den Willen des Himmels, und frömmelnde Andächtelei, zur Inbrunst, ja! zur völligen Entkörperung, und Vereinigung mit der Gottheit gehoben.

Aber auf die Vorstellung dieser Charaktere, und dieser Affekten war das Talent des Guido auch beinahe ganz eingeschränkt. Darf ich vergleichen? Nicht sowohl der kühne Odendichter war er, der in seiner Begeisterung Gottheiten vom Himmel herabzieht; vielmehr der Elegische der in feierlicher Stimmung den Menschen über das Irrdische weghebt. Kann der dreiste aber passende Ausdruck verziehen werden? Guido war auch kein dramatischer Mahler. In größeren historischen Compositionen ist er selten glücklich gewesen. Er hat sie geliefert, weil der Geschmack seines Zeitalters es mit sich brachte. Aber selten hängen die Personen durch einen gemeinschaftlichen Antheil an der Haupthandlung zusammen, und machen sie pantomimisch deutlich. Es ist immer die einzelne Figur, neben der einzelnen Figur zu ihrer Seite in Rücksicht auf poetische Erfindung. Selbst der mahle-

rischen merkt man es an, daß er keine ganz sichere, auf wahre Kenntniß des Wesens dieser dramatischen Art von Mahlerei gebauete Begriffe hatte. Oft vermißt man in seinen größeren Compositionen, Gruppirung, Helldunkles, Harmonie, kurz! die Theile, wodurch ein weitläuftiges Gemählde zu einem schönen Ganzen wird.

In einzelnen Gestalten also hat Guido seine Größe. Man findet in ihnen die schönste Natur seiner Zeit in die Form der Antike gegossen. Die Umrisse seiner Körper sind äußerst sweit, vorzüglich mahlte er schöne Hände.

Die Gewänder dieses Meisters werden sehr geschätzt. Er führte vielleicht zuerst die halbflachen Falten ein, die man im Französischen plis formés d'une maniere méplate nennt. Wenn nämlich ein Gewand über ein rundes Glied fällt, so pflegt es nicht immer rund anzuliegen, sondern es bildet in der Mitte eine halbrunde Fläche. Es nimmt durch seine eigene Consistenz und durch das Gesetz der Schwere noch eine andere Lage an, als diejenige, die ihm die Impression des Körpers giebt, an dem es ruht. Es ist rund durch das Glied, an welches es in der Mitte anstößt, und es wird aus einander gezogen durch die Steifigkeit des Stoffs und durch den Fall auf andere Glieder oder andere Falten des Gewandes.

Plis formés d'une maniere méplate.

Diese Art die Falten zu schlagen, ist sehr vortheilhaft für die Beleuchtung, weil sie die hellen und dunkeln Partien nicht zu sehr unterbricht, und mit den eckigten oder auch ganz runden Falten angenehm

contra=

contrastirt. Guido Reni soll durch die Kupferstiche des Albert Dürers zuerst auf diese Entdeckung geleitet seyn, oder vielmehr das, was dort schon im Keime lag, nur entwickelt haben.

Seine Zeichnung war äußerst fein, aber nicht immer ganz richtig, und zuletzt verfiel er ins Manierirte. Sein Colorit ist sich sehr ungleich. Zuerst folgte er der Manier der Carracci, deren Schüler er war, und dann ist es ziegelroth im Lichte und traurig grau im Schatten. Bald darauf scheint er sich den M. A. Carravaggio zum Muster genommen zu haben; da findet man die Lichter ins Gelbe, die Schatten ins Schwarze übertrieben. Hierauf näherte er sich dem Correggio, oder ward vielmehr selbst Original, und so ist sein Colorit äußerst lieblich, frisch, hell, und dennoch kräftig. Die Halbschatten fallen inzwischen ins Grüne. Endlich ward er sein eigener Copist, manierirter Handwerker, und nun zeichnen sich seine Gemählde kaum von colorirten Kupferstichen aus, sind kreideweiß in den Lichtern, und grün in den Schatten. Doch auch dann zieht er noch immer durch die Harmonie der Farben an. Es ist immer nur ein Ton, in den das Ganze einstimmt, er mag traurig, finster, hell oder schwach seyn. Doch gilt dies wieder hauptsächlich von seinen einzelnen Figuren, von seinen größeren Compositionen kann man dies nicht durchaus behaupten.

Zuweilen ist das Helldunkle vortrefflich beobachtet; aber auf seine Gemählde mit mehreren Figuren kann dieses Lob nicht in seinem vollen Umfange ausgedeh-

gedehnet werden. Es ist oft viel zu willkührlich geleitet. Seine früheren Werke sind wie des Carravaggio seine durch übertriebene Verfinsterung der Schatten gerundet, die letzten sind zuweilen zu flach.

Die Behandlung des Pinsels ist eines der größten Verdienste unsers Meisters. Die dreiste zuverläßige Art, mit der er ihn führte; die kecken Züge, womit er Haare, Runzeln des Fleisches, überhaupt alle das Detail angab, welches nur durch den Schein des Ohngefehrs, mit dem es da steht, als wahr ergreift, nur durch den Schein der Nachläßigkeit, mit der es behandelt wird, dem Vorwurf der Trockenheit entgeht; werden diesem Künstler am ersten zum Wiedererkennungszeichen dienen. Doch kann man auch hieher die Art rechnen, wie er die höchsten Lichter aufblickte, ohne sie zu vertreiben.

Er starb 1642.

Es ist schwer, den Guido in allen seinen verschiedenen Manieren von seinen Schülern zu unterscheiden. Allein in seiner besten Zeit wird man ihn an der Feinheit der Zeichnung vorzüglich im Auge und in den Händen; an den schönen Ovalen der Weiberköpfe, die gemeiniglich in die Höhe blicken; an der Erhabenheit des Ausdrucks der Affekten, die mehr weibliche Einbildungskraft als männliche Geistesstärke voraussetzen; an den halbflachen Falten; an der frischen hellen Farbe; an den grünlichen Halbschatten; an der Harmonie der Farben in einzelnen

zelnen Figuren; und vorzüglich an der freien Behandlung des Pinsels wieder erkennen.[1])

An der Kuppel der Capelle im Pallast Quirinale hat Guido die Himmelfahrt Mariä vorgestellt. Sie ist sehr verdorben. Die Idee zur Figur Gottes des Vaters ist auch hier vom Michael Angelo entlehnt. Um ihn herum spielen Engel auf verschiedenen Instrumenten. Viele darunter haben reizende Köpfe und Stellungen. Im Ganzen ist die Glorie zu gelb. Dies Gemählde ist al Fresco.

Ueber

1) Ich muß hier von dem Bilde des weinenden Petrus im Pallast Zampieri zu Bologna sprechen, welches Cochin, voyage d'Italie T. II. p. 172. sec. edit. nicht allein für das schönste von Guido, sondern, weil er alle Vorzüge der Mahlerei darin vereinigt findet, auch für das vollkommenste in ganz Italien hält. Man sehe hier, wie der bloße Künstler spricht! Der heilige Petrus, an sich eine unedle Figur, weint nicht wie ein Mann, sondern wie ein ungezogenes Kind, und kratzt sich dabei hinter den Ohren, während daß ein anderer Heiliger, von eben so niedriger Natur, ihn tröstet. Die Extremitäten sind nichts weniger als schön, nicht einst richtig gezeichnet, und die Schatten sind offenbar übertrieben. Was hat denn dies Bild um so sehr anzuziehen? Für den rohen Betrachter einen um so faßlichern Ausdruck, als er an Carricatur gränzt, eine Ründung, durch welche die Figuren sich von dem Grunde herauszuheben scheinen; für den Künstler aber die kecke Behandlung, mit der die kräftigsten Farben in vollkommener Harmonie nicht einzeln aufgetragen, sondern zusammen gegossen scheinen. Nachricht von dem weinenden Petrus, im Pallast Zampieri, zu Bologna.

Ueber dem Altare eine Annunciation; in Oehl. Dem Kopfe der Madonna, der übrigens sehr schön ist, fehlt es an Ausdruck. Die Engel, die in der Glorie tanzen, sind gut gedacht. Die Drapperien scheinen ein wenig trocken, und zu ängstlich in Falten gelegt. Sie zeigen übrigens das Nackte wohl an.

In der kleinen Tribune des Pabstes: Die Madonna, die an den Windeln des Kindes nähet: Zwei Engel beten sie an. Der Gedanke ist sehr artig, und die Madonna äußerst reizend. Die Engel, vorzüglich derjenige, der ihre Arbeit zu bewundern scheinet, sind zu affektirt. Das Colorit dieses Gemähldes ist schwach, es ist so wie die folgenden al Fresco.

Zu beiden Seiten Adam und ein Patriarch.

An den Fensterwänden einige Patriarchen und Engel. Es sind einige sehr angenehme Figuren darunter.

In den Winkeln unter der Kuppel: vier Patriarchen, die mit zu vieler Eile, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, gemahlt zu seyn scheinen.

† Die Geburt Christi, über der Thür. Es sind 18 Figuren auf diesem Gemählde, an welchem Zusammensetzung und Anordnung nicht zu loben sind. Die Kindbetterin sieht man in einer Ecke; zwei Engel fliegen durchs Fenster herein. Einige Weiber waschen das neugebohrne Kind, während daß andere Geschenke herbeibringen. Diejenigen, die um den Christ beschäfftiget sind, machen die schönste

schönste Gruppe aus. Unter den Köpfen dieser Weiber sind einige sehr reizende. Inzwischen bemerkt man weder idealische Schönheit noch große Mannichfaltigkeit in der Wahl. Auch fehlt hin und wieder Ausdruck und Charakter. Guido's Stärke bestand in Köpfen, die in die Höhe sehen: Niedergebückte sind ihm weniger geglückt. Uebrigens ist der Geschmack im Kopfputz und Gewändern vortrefflich; die Zeichnung fein, und das Colorit weniger schwach, als in den übrigen Gemählden dieser Capelle, die im Ganzen sehr gelitten haben.

* * *

Auf diese Capelle folget eine Reihe von Zimmern mit vielen Gemählden, die jedoch wenig beträchtlich sind. Die besten darunter sind folgende:

* * *

Im ersten.

Eine heilige Familie, die man dem Tizian beilegt: ist aber eher vom Paolo Veronese oder nur aus seiner Schule.

* * *

Im folgenden.

Ein heiliger Johannes der Täufer nach Raphael. Ein Bild, das man an so vielen Orten antrifft. [2])

Sowohl in diesem als in den folgenden Zimmern sind viele Friesen und Plafonds von Cavalliere Giuseppe d'Arpino.

In

2) Siehe den Pallast Borghese.

In einem andern.

Eine Verkündigung von Carlo Maratti.

In dem Eßzimmer des Pabstes.

† Eine Madonna mit dem Kinde von Carlo Maratti, die nachher an den Thurm des Schlosses in Mosaik gebracht ist. Der Kopf der Madonna und des Kindes haben beide viel reizendes.

In einem andern.

Ein Gemählde aus der ersten Manier des Raphael, wenigstens wird es dafür ausgegeben, aber wahrscheinlich ist es nicht von ihm.

Man tritt darauf in eine große Gallerie, die von Ciroferri, Bourgognone und andern vermahlt ist. Salvator Rosa hat einen Gideon darin vorgestellet, der den Thau aus dem Felle drücket.

Von Carlo Maratti ist die Geburt der Maria. Man sieht diesem Stücke an, daß der Meister den Guido hat nachahmen wollen.

Unter allen diesen Gemählden ist nichts Besonders.

Aus dieser Gallerie kömmt man in diejenigen Zimmer, worin die eigentliche Sammlung von Staffeleigemählden befindlich ist.

Im

Im ersten.

† Der heilige Sebastian von Tizian. Mehrere Heilige stehen in einer Reihe neben einander, ohne die geringste Verbindung. In der Glorie sieht man die Madonna mit dem Christ, und einigen Engeln die Märtyrer Kronen halten. Die Köpfe haben alle Wahrheit, aber außer den zwei ältesten, beinahe gar keinen Ausdruck. Die Zeichnung der Körper und Gewänder ist schlecht. Aber was man in diesem Gemählde bewundern muß, ist die Rundung, die Wahrheit des Fleisches und der Stoffe. Der heilige Sebastian ist die schönste Figur. Nach ihr führt das Bild den Nahmen. Es ist aus seiner dunklern Manier, und dem Pabste von der Republik Venedig geschenkt. Der heilige Sebastian von Tizian.

Der heilige Petrus und der heilige Paul. Zwei Gemählde, die viel von der Manier des Fra Bartholomäo haben. Sie könnten von ihm seyn.

Man hat in Rom von diesem Meister keine Werke, die uns in die Kenntniß seines Stils einführen könnten. Was ich von Unterscheidungszeichen desselben in Florenz gesammelt habe, will ich hieher setzen. Bemerkungen über den Stil des Fra Bartholomäo di St. Marco.

Er wagte sich selten an große Compositionen, und wenn er es that, so begnügte er sich die Figuren, die zu seinem Sujet gehörten, symmetrisch neben einander zu stellen. Seine Köpfe haben wenig Ausdruck, und scheinen alle von dem nämlichen Modelle genommen zu seyn. In der Zeichnung bemerkt man große Formen; seine Extremitäten sind sehr genau, und sogar mit zu scharfen Umrissen angegeben. Seine

Gewänder sind vortrefflich, und können als Muster angesehen werden.

Die Art, wie er seine Gemählde anlegte, war sehr sonderbar. Er zeichnete die Umrisse der Figuren mit scharfen Linien, schattirte sie grau in grau, und überzog sie nachher mit durchsichtigen Farben. Dies giebt seinen Gemählden das einförmige Ansehen illuminirter Kupferstiche. Seine Carnation fällt ins Braune. Vom Helldunkeln hatte er keinen Begriff.

Fra Bartholomäo di St. Marco lebte von 1469 — 1488. Er studirte nach Leonardo da Vinci, M. Angelo und der Antike. Von dem ersten nahm er die fleißige Behandlung an, von den letzten entlehnte er die großen Formen und Massen. Den Zunahmen: Fra, bekam er, als er ein Dominicanermönch wurde.

David mit dem Kopfe Goliaths vor Saul, von Guercino in seiner violetten und dunkeln Manier.

Thomas und der Christ aus Guercino's Schule, oder eine Copie nach ihm.

Ein heiliger Georg, der über den Drachen siegt, ein großes Gemählde von Pordenone.

Marter des heiligen Stephanus, aus der Florentinischen Schule.

Kreuzigung des heiligen Petrus von Guido.

† Die Kreuzigung des heiligen Petrus von Guido. Man kann von diesem schönen Gemählde nicht zu viel Gutes sagen. Es besteht aus einer Gruppe von vier Personen, die vortrefflich angeordnet ist. Eben so schön sind Zeichnung und Ausdruck.

Das

Das Helldunkle thut die pikanteste Wirkung. Die Färbung ist aus der dunklern Manier des Meisters, kräftig, aber zu schwarz in den Schatten.

Dies Gemählde findet man in der Sacristei von St. Peter in Mosaik gebracht.

* * *

Zweites Zimmer.

Fünf Gemählde des Andrea Sacchi: Die heilige Helena, die einen Todten auferwecket; Die Marter des heiligen Andreas; Die Enthauptung eines Heiligen: Christus, der sein Kreuz trägt, und der heilige Gregorius, der einem Ungläubigen das mit Blut gefärbte Kelchtuch zeigt.

Das letzte ist in der Sanct Peters Kirche in Mosaik gebracht, und hat wie die übrigen das Verdienst einer guten mahlerischen Anordnung. Die Farbe ist gut aufgetragen, kräftig und harmonisch. Aber genaue Uebereinstimmung mit der Natur sucht man in Ausdruck, Zeichnung und Wahrheit der Localfarben vergebens. Die Gewänder sind schlecht.

Die Geburt Christi von Pietro da Cortona. Die Anordnung ist sehr gut, die Köpfe der Weiber haben das Gefällige aber Einförmige, was diesem Meister eigen ist.

* * *

Im dritten Zimmer.

† Die Marter des heiligen Erasmus von Poussin. In Mosaik gebracht sieht man es in der Peterskirche. Ein Gegenstand wie dieser hätte nie

gemahlt werden sollen. Der auf der Erde liegende Heilige ist gebunden, man hat ihm den Bauch aufgeschnitten, und seine Eingeweide werden ihm aus dem Leibe gehaspelt. Die Anordnung hat Verdienst. Der Ausdruck ist wahr: Vorzüglich in dem heidnischen Priester, der dem Heiligen die Statue des Hercules zeigt, welcher zu opfern jener Märtyrer sich geweigert hatte. Aber übrigens sieht man leicht ein, daß der Ausdruck in einem Heiligen, den man ausweidet, und in einer Menge von Henkern nur sehr widrig seyn könne. Die Zeichnung ist correkt, aber etwas schwerfällig, vorzüglich in den schwebenden Engeln. Die Färbung ist wie gewöhnlich Weinhefenartig. Das Helldunkle ist sehr gut ausgesonnen gewesen, und würde einem Mahler, der die Halbtinten wohl zu behandeln verstanden hätte, treffliche Zufälle von Licht und Schatten dargeboten haben. Nach Poussins Ausführung bleibt es freilich ohne Wirkung. Die Anordnung so vieler Figuren in einem kleinen Raume ist zu loben.

Eine Transfiguration. Ich weiß, daß viele dieses Bild dem Andrea Sacchi beilegen, aber die Gesichtsbildungen, die Behandlung der Gewänder, die Färbung, und vorzüglich die kecken Pinselstriche in den Haaren und Extremitäten, scheinen mir den Guido Reni anzuzeigen.

† Die Marter des heiligen Martinianus und des heiligen Processus von Valentin. Der Ausdruck und die Wahl der Formen sind gemein, und die Anordnung ohne Weisheit. Die Behandlung, kräftige frische Farben und Ründung, sind

die

die Hauptverdienste dieses Gemähldes. Es ist in St. Peter in Mosaik gebracht.

† Eine Madonna, die ihr schlafendes Kind mit einem Schleier bedecket von Guido. Ein schöner Gedanke; Eine reizende Gruppe; Schöne Formen; Ein Ausdruck eben so wahr als lieblich! Vielleicht fehlt es der Färbung wider die Gewohnheit des Meisters bei so einfachen Compositionen, an Harmonie. Sie ist zu roth in den Lichtern, zu grün im Schatten.

Saul, der den Wurfspieß auf David schleudert von Guercino aus seiner guten Manier. Die Zeichnung ist nicht die richtigste.

Eine Flucht nach Aegypten, von Barroccio. Der heilige Joseph bietet dem Christ Kirschen an. Eine Wiederholung des Gemähldes im Pallast Borghese,[3]) das aber vor diesem hier, — ein wahres Fechtelgemählde, — viele Vorzüge hat.

Eine der vorigen beinahe ähnliche Behandlung desselben Sujets von Carlo Maratti. Der heilige Joseph bietet dem Kinde Erdbeeren an. Einige Engel krönen die Madonna mit Blumen, andere singen. Der Gedanke ist sehr artig, und die Köpfe sind hübsch, wie gewöhnlich.

Eine heilige Familie aus der Schule des Rubens.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto.

3) Siehe diesen Pallast.

Ein todter Christ zwischen Engeln, die Passionsinstrumente halten. Schule des Guercino.

Ein heiliger Franciscus mit der Madonna, und dem Christ, aus der Schule des Pietro da Cortona.

Viertes Zimmer.

Die Madonna mit der heiligen Cäcilia, der heiligen Agnes, dem heiligen Hubert, und dem heiligen Ludewig aus der Schule des Paolo Veronese.

Noch einige andere, von denen die besten aus der Florentinischen Schule sind.

Großer Saal. Sala paulina.

Einige Gemählde al Fresco von Lanfranco und Carlo Veneziano. Mehrere Cartons von Carlo Maratti und andern, welche zu Mosaiken in der Peters Kirche gedient haben.

Ein großes Basrelief von Landini, einem Florentiner. Es stellet das Fußwaschen vor.

Eine mittelmäßige Copie von Raphaels Transfiguration.

Die heilige Petronilla von Guercino.

† Die heilige Petronilla von Guercino. Die poetische Erfindung in diesem Gemählde läßt sich nicht als Muster anpreisen. Unten wird der Körper der Petronilla aus der Gruft gezogen, und oben kniet sie schon vor Christo in einer Glorie. Die

Hand,

Hand, die man unten am Rande des Bildes wie abgeschnitten aus der Erde herausragen siehet, und welche einem Mann gehören soll, der unten in der Grube dem Körper nachhilft, macht einen üblen Eindruck. Aber dies abgerechnet, hat das Gemählde sehr große Schönheiten. Die Figuren sind wenigstens in Rücksicht auf Beleuchtung gut zusammen gruppirt. Die Köpfe haben viel Ausdruck, die Zeichnung ist wahr, obgleich ohne Feinheit und ohne edle Wahl der Formen. Was die Gewänder betrifft, so scheinen sie alle in einer Trödelbude zusammengesucht zu seyn. Die Färbung ist sehr kräftig, nur fällt die Carnation ein wenig zu sehr ins Rothe, und die Schatten sind zu schwarz. Diesen letzten Fehler bemerkt man vorzüglich in den weißen Gewändern. Das Hauptverdienst dieses Gemählbes ist das Ergreifende der Darstellung, durch Ründung der Figuren, die aus dem Grunde hervorzutreten scheinen. Die Luft ist zu blau.

* * *

Man tritt darauf in die päbstliche Capelle, deren Decke nach den Zeichnungen des Algardi von Stuckaturarbeit, wiewohl in ziemlich schlechtem Geschmacke, verzieret ist.

* * *

Es giebt noch eine Capelle in diesem Pallaste mit einem Gemählde, das den Christ unter den Kriegsknechten vorstellet. Es ist al Fresco, und scheinet aus der Schule des Guido zu seyn.

Der Garten des Quirinale enthält einige Statuen, unter welchen folgende die merkwürdigsten sind:

Apollo in einer Nische zur rechten Hand über einer Fontaine. Scheint schön zu seyn. Der Kopf, der antik ist, hat einen gewissen melancholischen Zug, der vermuthen läßt, daß diese Gottheit entweder in einer besondern Situation z. Ex. im Schmerz über den Tod des Hyacinthus, vorgestellet sey, oder, daß überhaupt ein anderer Held dadurch bezeichnet werde. Dies letztere ist um so eher möglich, da der Arm, mit dem er sich auf die Leier stützt, so wie die Leier selbst, neu ist.

Eine Statue der Juno Lucina mit einer schönen Drapperie.

Ein weiblicher colossalischer Kopf von großem Charakter, der aber sehr gelitten hat.

Ein Jupiter und unter demselben ein antiker Sarcophag, der zum Wasserbehältniß dienet.

Eine Urne, deren Form nicht sowohl, als die Verzierungen von artiger Erfindung sind. Sie stellen Amorinen mit den Attributen der Venus vor. Oben auf dem Deckel schnäbeln sich Tauben.

Es giebt auch einige Fontainen in diesem Garten, die einen sehr mahlerischen Effekt machen.

Wer sich einen Begriff von dem schlechten Geschmacke der Päbste im Anfange dieses Jahrhunderts machen will, muß einen Blick auf die Statuen werfen, die eine Schmiede des Vulkans darstellen sollen, und in der Grotte mit dem Wasserwerke stehen, das eine Orgel treibt. Wären diese

elenden Bilder auch wahre Meisterstücke, wie sehr würde sich der betriegen, der von der Aufstellung steinerner Menschen in einer natürlichen Grotte wahre und angenehme Illusion erwartete!

In einem vom Pabst Benedict XIV erbauten Casino finden sich zwei Cabinetter.

In dem einen hat Battoni den Plafond gemahlt. Das Mittelgemählde stellet den heiligen Petrus vor, der die Schlüssel empfängt. Rund herum vier Evangelisten von derselben Hand. Man bewundert darin jene Harmonie des Tons, und jene pikante Wirkung abwechselnder Lichter und Schatten, die ohne richtig vertheilt zu seyn das Auge anziehen. Die Köpfe haben eine unedle Wahrheit. Der Christ ist ganz fremd bei der Handlung.

Man sieht hier zwei Landschaften von Placido Costanzi.

In dem Cabinet linker Hand sieht man gleichfalls den heiligen Petrus, der die Schlüssel empfängt, von Agostino Masucci. Die Formen des Christs sind an sich gut, aber die Stellung ist schlecht. Die Köpfe der Apostel haben Ausdruck. Färbung und Haltung sind nicht sonderlich.

† Zwei schöne Aussichten von Pannini, die eine von Monte Cavallo, die andere von Santa Maria Maggiore.

Villa Ludovisi.

Hauptgebäude.

Vorplatz.

Claudius. Eine Büste voller Ausdruck grämlicher Schwäche.

Ajax oder Agamemnon. Ein Kopf von hocherhobener Arbeit, eingemauert über die Thür des Eingangs. [1])

† Apollo eine Statue über Lebensgröße. Zu seinen Füßen ein Hirtenstab als Zeichen seines Hirtenstandes. Winkelmann legt dem Kopfe ein Lob bei, das ich nicht ganz als verdient anerkennen kann. [2])

Ein anderer Apollo gleichfalls sitzend.

Eine Venus.

Ein Aesculap.

Ein Antonin der Fromme, nackend, an dem Kopf und Arme aber neu scheinen.

In

1) Winkelmann, S. 720. G. d. K.

2) Winkelmann, S. 279. seiner Geschichte der Kunst: „Der schönste Kopf des Apollo ist ohne Zweifel der „einer wenig bemerkten sitzenden Statue desselben „über Lebensgröße. Es ist derselbe eben so unverfehrt, als der des Apollo im Belvedere, und einem „stillen Apollo weit gemäßer. Diese Statue ist in Absicht eines dem Apollo beigelegten Zeichens als die „einzige, die bekannt ist, zu bemerken, und dies ist „ein krummer Schäferstab an dem Steine liegend, „worauf Apollo sitzet. Es wird dadurch sein Hirtenstand abgebildet.“

In dem großen Saale.

† Der berühmte Ludovisische Mars. Er hat ehemals den Theil einer Gruppe mit der Venus ausgemacht, denn man sieht auf den Schultern das Ueberbleibsel eines Stück Marmors, welches wahrscheinlich die Hand der Göttin gewesen ist. Um seine Beine windet sich ein Amor, an dem Kopf und Arme modern sind; aber auch das Antike ist mittelmäßig. Der Ludovisische Mars.

Mars ruhet. Er schlägt sitzend beide Arme über das gebogene Knie. Diese Stellung macht eine schöne Academische Figur, obgleich durch die ausgestreckten Arme, die natürlicher Weise die Muskeln des Halses verlängern, dieser Hals beim ersten Anblick von der Junktur der Arme zu weit entfernt scheint. Weder Kopf noch Körper sind bis zum Ideal hoher Schönheit hinaufgehoben. Inzwischen verdienen die fließenden Umrisse und die Weichheit des Fleisches, ohne Nachtheil für den Begriff von Stärke, den wir mit diesem Gotte verbinden, alles Lob. Neu sind: Nase, Hand und Fuß.

Mars trägt den Charakter der Tapferkeit an sich, die man von dem Krieger erwartet, der den Befehlen eines andern gehorchet. Wenn Mercur durch seine Geschmeidigkeit, Hercules durch rohe Stärke sich auszeichnen, so verbindet Mars hingegen beide Vorzüge in so fern mit einander, als sie zum Streit in der Schlacht nothwendig sind. Er ist Soldat, wo Minerva Feldherr ist; Bild des Muths, der für sich steht. Ideal eines jugendlichen aber reifen Charakter eines Mars.

Heldens,

Heldens, eines Kriegers, der Mann für Mann kämpft, und nicht wie ein Theil einer Maschine, in Reih und Glied unbeweglich dem Tode oder dem Siege entgegengeht.

Eine andere Statue, gleichfalls als Mars restaurirt. Allein der Kopf gehört einem jungen Herçules, und dieser Kopf ist, der neu angesetzten Nase ungeachtet, schön. Der Körper stimmt mit dem Kopfe nicht überein. Die Stellung ist unedel, und die Arme, die sich kreuzen, bringen eine üble Wirkung hervor.

Ein Hercules, nach der schwankenden Stellung zu urtheilen, trunken.

Ein junger Bacchus.

Eine Venus, eine Cleopatra, die erste aus der Florentinischen Schule, die andere aus der Schule des Bernini.

Zweites Zimmer rechter Hand.

Papirius mit der Mutter.

Gruppe von Marmor, Papirius mit der Mutter. Ehe ich mich darauf einlasse, eine der Erklärungen anzunehmen, deren man so unzählige über diese Gruppe giebt, — der eben angezeigte Nahme ist nur ein Wiedererkennungszeichen — frage ich zuerst: Was ist neu, was ist alt an dieser Statue? Unstreitig neu sind beide Arme der Mutter, der eine Arm des jungen Mannes, und die eine Hälfte seines rechten Fußes. Aeußerst zweifelhaft wird mir überher: ob die Maske des Kopfes der Mutter alt sey? Denn 1) hat diese Maske keinen wahren antiken

Charak-

Charakter, 2) kömmt der Marmor des Vordertheils des Kopfs mit dem Marmor des Hintertheils und der übrigen Figur, so viel man bei der äußern Politur urtheilen kann, nicht überein. 3) Sieht man deutlich die Fugen der Ansetzung. Wenn man nun diese Maske der Mutter, diese Arme der Mutter und des Sohns absondert, so bleibt eine weibliche Figur größer als die männliche, die sie mit der noch alten Hand umarmt. Wahrscheinlich dürften diese Umstände das Interesse einer jüngern Mannsperson an ein älteres Frauenzimmer anzeigen. Auf dem Gesichte des jungen Mannes, welches unstreitig antik ist, sieht man unverkennbar einen traurigen Zug, der mit Zärtlichkeit vermischt scheint. Ich folgere daher mit ziemlicher Gewißheit, daß dieses nicht das Verhältniß zweier Liebenden andeute, sondern daß der Ausdruck brüderlicher oder kindlicher Zärtlichkeit die Absicht des Künstlers gewesen sey. Und daher finde ich die Erklärung Winkelmanns, daß dies Werk den Orest und die Elektra vorstelle, nicht unpassend, jedoch nicht ausschließend. Denn diese Gruppe kann eben so wohl ihre Erklärung aus jedem andern Sujet der Mythologie finden, wobei kindliche oder brüderliche Liebe zum Grunde liegt.[3])

Die Formen des jungen Mannes sind sehr schön; die Drapperie der Frau ist vortrefflich; ob diese aber einen nicht ganz griechischen Charakter an sich trage, mögen andere entscheiden, welche die Gewänder römi-

3) Z. E. Merope und ihr Sohn. Iphigenia und Orestes ꝛc.

römischer und griechischer Weiber besser als ich von einander zu unterscheiden wissen.

Die griechische Innschrift zeiget, daß diese Gruppe vom Menelaus, des Stephanus Schüler, gearbeitet worden. [4])

Arria und Pätus. **Arria und Pätus.** Unter diesem offenbar falschen Nahmen geht die Gruppe eines Mannes, der sich mit einer Hand ersticht, und mit der andern eine Frauensperson hält, die erstochen vor ihm kraftlos niedersinkt. Auf der Erde liegt ein Schild, und eine Degenscheide.

Das

4) Winkelmann verwirft S. 804. f. G. d. K. mit Recht die gewöhnliche Erklärung von der Mutter des Papirius mit ihrem Sohne, und seine eigene früher gewagte, die aus der Geschichte der Phädra und des Hippolytus hergenommen ist. Hippolytus verwarf den Antrag der Phädra mit Abscheu, und diesen deutet der gerührte Antheil in den Mienen, der um die Mutter geschlungene Arm, nicht an. Ob die kurzen abgeschnittenen Haare schlechthin auf eine Elektra und einen Orestes weisen müssen, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Ungewöhnlich sind freilich die abgeschnittenen Haare bei weiblichen Figuren des Alterthums, und in der unsrigen mit dem Sandrart eine männliche wieder zu erkennen — er hält sie für den Aurelius und Lucius Verus, so wie Perrier schlechtweg für Brüder, die sich umarmen — verhindert der bloße Anblick.

Das sehen wir jetzt, das begreifen wir. Ueber eine andere Erklärung lasse ich mich auch nicht einst bis zur Muthmaaßung ein. Denn diese Gruppe ist offenbar zusammengesetzt und restaurirt. Die Gründe, woraus ich dieses schließe, in der Note. [5])

Daß

5) Unsere Gruppe muß stark ergänzt und zusammengesetzt seyn, dies zeigt die Verschiedenheit des Stils in beiden Figuren, dies zeigt die erstaunliche Ungleichheit des Werths zwischen dem Körper der männlichen Figur, der mit so vieler Sorgfalt und Weichheit behandelt ist, und dem Körper der weiblichen, an dem die Ausführung hart und vernachläßiget ist. Der Kopf der männlichen Figur stimmt so wenig mit dem Körper überein, daß ich darauf schwören wollte, er sey aufgesetzt, ob ich mich gleich demselben nicht bis zur genauern Untersuchung habe nähern können. Der Arm mit dem Schwerdte ist ganz neu, und kann theils in Rücksicht seiner eigenen gezwungenen Lage, theils in Rücksicht auf die Stellung des ganzen Körpers, die der Handlung, so wie wir sie jetzt sehen, ganz zuwider scheint, unmöglich der antiken, und verloren gegangenen Lage, ähnlich gewesen seyn.

Winkelmann glaubt in dieser Gruppe den Trabanten des tyrrhenischen Königs Aeolus zu sehen, „welchen dieser an seine Tochter absendete mit einem Degen, womit sich dieselbe entleiben sollte, „nachdem gedachter ihr Vater ihre Blutschande „mit ihrem Bruder erfahren hatte.“ Winkelmann gestehet, daß wir den fernern Ausgang der Geschichte nicht wissen, aber er findet es gar nicht unwahrscheinlich, „daß der Trabant, welcher ohne

„Unter-

Daß diese Gruppe mir zu einem neuen Beweise diene, wie die Kenntniß der bestimmten Veranlassung einer Handlung das Vergnügen zwar erhöhe, aber nicht allein ausmache. Wir wissen nichts von den Schicksalen dieser beiden Unglücklichen, aber wer setzt sich nicht selbst ihre Geschichte zusammen, und erklärt daraus den Ausdruck? Es ist ein eifersüchtiger Gemahl, der seine Gattin seiner Wuth geopfert hat, und sich nun selbst die verdiente Strafe giebt: Es sind zwei Liebende, die das grausame Verhängniß, das sie zu trennen drohet, nicht haben überleben wollen. Kurz! es sind zwei Personen, die mit einander sterben, von denen die eine den letzten Stoß bereits empfangen hat, die andere ihn sich giebt. Ist dieser Ausdruck wahr, so ist er interessant genung an sich selbst, ohne daß wir die zufälligen Nebenumstände, die diese Begebenheit bestimmten Personen an einem bestimmten Orte und zu bestimmten Zeiten beilegen, zu wissen brauchen. Wer ist über diese Welt mit einem Herzen hingegangen, das nicht in der Heftigkeit einer gestörten Leidenschaft nur im Tode Vereinigung mit einem andern gewünscht hätte!

Doch! so viel bei einem Werke in Stein zu fühlen verlange ich nicht. Wie ist die Stellung? Bringt sie die Muskeln in eine vortheilhafte Lage?

Das

„Unterricht der Absicht seiner Absendung, den Degen mit betrübtem Gesichte überbrachte, sich denselben in die Brust gestoßen habe, da er gesehen, daß sich Camache mit demselben entleibte.“ Winkelmann, G. d. K. S. 801. — Welch ein Edelmuth für einen Trabanten mit dem Knebelbarte!

Das ist die erste Frage, nach der ich ein Sujet, das den Meißel beschäfftiget, prüfe; und ich kann mir in dem gegenwärtigen Falle antworten: sie ist vortheilhaft.

Die Spannung der Muskeln, und das Strecken der Glieder in der männlichen Figur, die sich ersticht, contrastirt sehr gut mit der zusammensinkenden schlaffen Stellung der weiblichen, die schon erstochen ist. Diese Stellung der weiblichen Figur ist in dem Werke dem Gedanken nach gut angegeben, übrigens aber ist sie kaum aus dem groben gehauen und voller Incorrektionen in der Zeichnung. Beide Arme sind neu.

An der männlichen ist außer dem Gedanken auch die Ausführung sehr schön; die Stellung in dem, was alt ist, vortrefflich, der Umriß fließend, das Muskelnspiel bestimmt, und dennoch weich. Aber der Arm, mit dem sie sich ersticht, ist von diesem Lobe auszunehmen: Seine Lage ist gezwungen: Der Ort, an dem er sich die Wunde beibringt, unnatürlich. Er stößt das Schwerdt in die Junktur des Halses und der Brust, und noch dazu auf der rechten Seite. Ich halte ihn für neu, so wie den rechten Fuß.

Ob der Kopf neu oder aufgesetzt sey, vermag ich nicht zu beurtheilen. So viel ist gewiß, der Stil in diesem Kopfe ist von dem in dem Körper verschieden: Er trägt einen Knebelbart und ist überhaupt von niedriger Natur.

Die Geschichte des Pätus und der Arria ist bekannt. In der Erwartung eines schimpflichen Todes,

mit dem der Kaiser Claudius ihren Gemahl bedrohete, stieß sich Arria den Dolch in die Brust, und überreichte ihn ihrem Gemahl mit den auffordernden Worten: Es schmerzet nicht.

Welcher sichtbare Zeitpunkt aus dieser Begebenheit ist wohl für die bildenden Künste der geschickteste? Unstreitig der, wo sich Arria bereits entleibt hat, und, — nicht wo sie ihm den Dolch mit den Worten darreicht: es schmerzet nicht; sondern wo sie mit dem letzten Ausdruck zärtlicher Empfindung auf den Pätus blickt, der sich nun auch ersticht. Hier ist der Augenblick, der den unzweideutigsten und reichhaltigsten Ausdruck liefert: Auch den wahrscheinlichsten. Denn die Seelengröße, die das Sprechen der Worte begleiten muß, wird in den bildenden Künsten zur Unempfindlichkeit, und der erschrockene Mann zu ihrer Seite bei jeder Auslegung ein Feigherziger.

Für die Mahlerei würde der Augenblick, wo Arria in den Armen des Pätus liegend den Dolch in ihre Brust stößt, gleichfalls einen interessanten Ausdruck liefern.

West hat beiden den Augenblick der Ueberreichung des Dolchs vorgezogen. Ich kenne sein Bild nur aus dem Kupfer. Nach diesem zu urtheilen, ist die Mine der Arria unbedeutend, des Pätus, Carricatur erschrockener Schwäche.

† Proserpinens Raub von Bernini. Wahrheit darf man in den Werken dieses Meisters nicht suchen. Die Figuren scheinen von Wachs, der Ausdruck

druck ist übertrieben. Aber die vortreffliche Behandlung des Marmors verdient unsere Aufmerksamkeit.

In dem Zimmer linker Hand.

Ein Mercur. Winkelmann [6]) sagt, die Rolle, die ihm in die Hand gegeben wäre, sey neu. Er irrte sich, sie ist alt, scheint aber keine Rolle, sondern der Zipfel des zusammen genommenen Gewandes zu seyn.

Bacchus.

Eine schön bekleidete weibliche Figur über Lebensgröße, an der aber Kopf, Arme und Hände neu und schlecht ergänzt sind.

Ueber dieser Statue hängt eine große Maske von Porphyr, im Profil, welche einen Bacchus vorzustellen scheint.

In dem Casino des Gartens.

In diesem Casino trifft man mehr Mahlereien von Guercino an, als an irgend einem andern Orte in Rom. Bemerkungen über den Stil des Guercino.

Giovanni Francesco Barbieri ward 1590 zu Cento bei Bologna gebohren, und weil er schielte, nannte man ihn il Guercino da Cento. Er starb 1666.

Er lernte in der Schule der Carracci: die Manier des M. Angelo Carravaggio war ihm früh bekannt; aber er ward mehr Schüler der Natur als irgend eines Meisters.

6) Gesch. d. K. Vorrede, S. XII.

Inzwischen er sahe diese Natur durch eine ihm allein eigene Netzhaut des Auges, (wenn ich so sagen darf,) die sich in Absicht der Farbe dreimal veränderte. Das heißt: man kennt ihm drei verschiedene Manieren: Die schwarze, die rothe, und die helle; oft ertappt man ihn auch auf den Uebergängen von der einen zur andern.

Seine Zusammensetzung, in Rücksicht auf dichterische und mahlerische Vorzüge, ist sich zu ungleich, als daß man ihm ein wesentliches Verdienst darunter beilegen könnte. Ich habe im Pallast Colonna ein Gemählde vom ihn angeführt, das die erhabensten Empfindungen verräth. Allein dies ist eine Ausnahme. Dasselbe Urtheil mag auch von der Art gelten, wie er seine Figuren stellte. Im Ganzen verdienet er nicht als Compositeur zum Muster aufgestellt zu werden.

Sein Ausdruck ist oft wahr, oft geziert, oft unbedeutend. Man kann ihn selten eines unedlen wegen tadeln, aber auch eben so selten eines edlen wegen loben. Ländliche Naivetät, die zuweilen bäurische Einfalt streifte, spröder Ernst, wie man ihn wohl bei blöden Landmädchen antrifft, sind die Charaktere seiner Weiber. Seine männlichen jugendlichen Figuren sind Genossen der vorigen, Contadini, ehrliche Bauerkerls, nur daß sie statt des flinken raschen Ausdrucks, den der niederländische in den Gemählden dieser Schule hat, gemeiniglich einen weinerlichen Zug auf dem Gesichte tragen, der auf den Druck, unter dem die päbstlichen Bauern leben, schließen läßt. Die Alten haben einen unvergleichlichen Charakter von

Guther-

Gutherzigkeit in allen Gemählden dieses Meisters. Große Verschiedenheit brachte er nicht in seine Köpfe; er scheint für jedes Alter und Geschlecht ein oder zwei Modelle gehabt zu haben. Die Formen der Körper nahm er daher, wo er die Köpfe nahm, jedoch mit Wahl. Die Weiber sind schlanke Bologneser Bauerdirnen, stark an Knochen und Muskeln, und wohlbehalten an Fleisch. So auch die Männer. Seine Zeichnung ist schwerfällig, aber gemeiniglich ohne auffallende Unrichtigkeiten. Sein Colorit ohne jemals ganz wahr zu seyn, ist oft sehr angenehm, vorzüglich in den helleren Stücken, in denen er dem Guido gleich zu kommen trachtete. In den übrigen aber wird man unnatürliche schwarze oder rothbraune Schatten, violette Mitteltinten, und grellgelbe Lichter finden. Seine Frescogemählde sind voller Stärke, aber von conventioneller Farbe, zu gelb im Hellen, zu schwarz im Dunkeln.

Guercino bezaubert uns vorzüglich durch die Ründung, die er seinen Figuren zu geben wußte. Sie treten stark hervor. Auch vertheilte er zuweilen das Licht mit Weisheit, aber oft beleidiget die Zerstreuung, das Schneidende desselben die Augen.

Nächst dem Guido hat vielleicht niemand unter den Italienern den Pinsel so sehr in seiner Gewalt gehabt, als Guercino. Seine Behandlung ist vortrefflich. Mit einem Nichts wußte er seinen Extremitäten täuschende Wahrheit zu geben. Er hat hohle Hände gemahlt, in die man greifen möchte. So viel vermag die weise Besorgung des Details ohne Nachtheil für das Ganze!

Unser Künstler verleugnet sich nie unter allen den abwechselnden Gestalten, in denen er sich zeigt. Denn diese Abwechselung war nicht der objektivischen Verschiedenheit zuzuschreiben, nach welcher sich die Gegenstände in der Natur, je nachdem sie unter andern Verhältnissen, zu andern Zwecken wahrgenommen werden, wirklich verschieden zeigen; sondern der subjektivischen, nach welcher der Künstler die Gegenstände auf seinem Gemählde anders wollte erscheinen lassen, um eine andere Art von mahlerischer Wirkung hervorzubringen. Er verbesserte nur die Manier, nicht die Kunst der Nachahmung nach den Regeln der Treue, in der individuellen Wahrheit. Er hatte also immer nur Manier, aber man muß es gestehen, er hatte sie mit einem Scheine von Wahrheit, der über die Abweichung von der Natur in dem Gemählde verblendet, oder wohl gar uns verleitet, die Gegenstände in der Natur fernerhin mit dem Zusatze zu sehen, den wir aus dem Gemählde entlehnt haben. Man könnte den Guercino einen verbesserten M. Angelo Carravaggio nennen. Weniger nierig in der Wahl der Sujets und der Formen, war er zugleich wahrer in den Theilen, die zu ihrer Darstellung gehören: allein er wählte so wie dieser nur aus der Natur um ihn herum, kleidete so wie dieser seine Figuren aus der Trödelbude, und setzte endlich so wie dieser den Haupteindruck, den er von seinen Gemählden erwartete, in den Zauber der Ründung.

Nun zur Beschreibung seiner Mahlereien in diesem Casino.

Unteres

Unteres Zimmer.

† Das Gemählde in der Mitte des Plafonds stellet die Aurora vor, die dem Bette des Tithon entflohen, in ihrem Wagen daher fährt, und Blumen auf die Erde streuet. Die Horen gehen vor ihr her, und vertreiben die Gestirne. Die Anordnung dieses Gemähldes ist schön, auch bewundert man mit Recht den kräftigen Pinsel, den schönen Auftrag der Farben, die Leichtigkeit der Ausführung und die pikante Wirkung der Ründung; den Hauptvorzug in den Gemählden dieses Meisters. Allein was Farbe und Zeichnung anbetrifft, so ist in beiden nur ein Schein von Wahrheit vorhanden, der eine genauere Prüfung nicht aushält. Der Tithon hat keinen edlen Ausdruck. Mahlereien des Guercino.

Linker Hand sieht man den anbrechenden Tag unter der Figur eines geflügelten Jünglings mit brennender Fackel. Diese Figur tritt erstaunlich vor, ist mit vieler Wahrheit, und unbegreiflicher Leichtigkeit gemahlt.

Rechter Hand ist die Nacht unter der Figur eines Frauenzimmers vorgestellet, das beim Lesen eingeschlafen ist. Sie sitzet in den Trümmern eines Gebäudes, die durch eine Lampe erhellet werden. Eine Eule guckt aus ihrem Loche hervor, und eine Fledermaus fliegt umher. Zu den beiden Seiten der Nacht schlafen zwei Knaben. Der Gedanke ist fein, die Abwechselung des Lichts und Schattens thut wie gewöhnlich viele Wirkung; aber die Figuren sind äußerst unedel.

Ueber der Thüre eine allerliebste Gruppe von Amorinen, die Vögel fangen.

An Büsten findet man in diesem Saale: Eine Matidia,[7]) einen Septimius Severus, und einen Hercules.

⁂ ⁂ ⁂

In einem Zimmer darneben stehet † ein colossalischer Kopf des Marcus Aurelius von Bronze mit einem Gewande von Porphyr.[8])

⁂ ⁂ ⁂

Beim Heraufgehen zu einem obern Zimmer, trifft man auf der Treppe einen guten Kopf der Juno an.

⁂ ⁂ ⁂

Im zweiten Geschoß.

Ein Saal mit einem Plafond von Guercino. Es stellet eine fliegende Fama vor, die in die Trompete stößt. Ein Genius, der einen Lorbeerkranz und eine Krone von Gold hält, zeigt sie dem Apollo und der Bellona, die sich umarmt halten. Ein Phönix fliegt vor der Fama voraus zur Sonne. Wahrscheinlich ein

7) Winkelmann, G. d. K. S. 431. führt sie an, wegen der Löcher in den Ohren, die zu Ohrgehängen bestimmt gewesen zu seyn scheinen.

8) Winkelmann redet davon G. d. K. S. 542. und Hr. Volkmann, der alles verwechselt, nennet ihn Hist. Kr. Nachrichten, S. 275. Edit. 1777. eine Statue von Porphyr mit einem Kopfe von Bronze.

ein allegorisches Bild des Ruhms ohne Gleichen, den sich die Besitzer dieser Villa durch ihre Tugenden in Krieg und Frieden erworben haben. Ich ziehe dieses Gemählde denen im untern Saale weit vor. Die Zeichnung ist edler, die Färbung wahrer. Vorzüglich schön ist der Kopf der Bellona, der Körper des Genius, der Arm der Fama, mit dem sie die Trompete faßt. Das Hauptverdienst dieses Werks, so wie der übrigen dieses Meisters, bleibt aber immer die Wirkung der Abwechselung in Licht und Schatten; die Ründung; die vortreffliche Behandlung; jene kecken breiten Pinselstriche; jener kräftige Farbenauftrag, durch den dieses Gemählde al Fresco die Wärme eines Oehlgemähldes erhält. Bei so vielen Vorzügen kann man immerhin Nachsicht mit einigen Unrichtigkeiten haben, die man in diesem Gemählde antrifft. So scheint z. E. der Körper der Fama in der Mitte abgebrochen, und das eine Bein des Genius ist ganz verzeichnet.

Unter den Büsten in diesem Zimmer: Antonin der Fromme. Hadrian.

In einem dritten Casino dieses Gartens.

Die Bibliothek. Worin noch einige Bildhauerwerke stehen. Man sieht sie nur mit besonderer Erlaubniß des Prinzen.

† Ein colossalischer Kopf der Juno. Er stand ehemals am Eingange der Villa. Er wird mit Recht für den schönsten Kopf dieser Göttin in

Colossalischer Kopf der Juno.

Rom, und für einen der schönsten des Alterthums gehalten.[9]) Er hat den Charakter ernster majestätischer Schönheit, der dieser Göttin eigen ist.

Ein anderer kleiner Kopf derselben Göttin, der nach derselben Idee gearbeitet zu seyn scheinet.

Eine etwas schlüpfrige Gruppe eines Pans mit einem Faune.

Mehrere Basreliefs in die Wand gemauert.

* * *

Im Garten.

Die zahlreichen Statüen im Garten sind vom Wetter stark beschädigt.

Merkwürdig haben mir geschienen:

Ein Jäger im Begriff ein wildes Schwein mit der Lanze zu durchbohren. Dieser Jäger hat viele Aehnlichkeit mit dem sogenannten Amphion der Gruppe der Niobe zu Florenz.

Mehrere Fechter, und drappirte weibliche Figuren.

Eine Consular = Statue, in derselben Stellung, als der vermeintliche Marius in der Villa Negroni.[10])

Eine colossalische Juno voller Majestät.

Zwei gefangene Könige, mit modernen Beinen.

Ein mittelmäßiges antikes Grabmahl, auf einem hohen Gestell, worunter ein Satyr steht, welcher der schlechten Ausführung ohngeachtet für das Werk des Michael Angelo ausgegeben wird.

Ein

9) Winkelm. G. d. K. S. 302.

10) Winkelm. G. d. K. S. 781.

Ein Silen auf einem Schlauche liegend, in colossalischer Größe.

An der Basis, worauf er ruhet, eine Schlacht en Basrelief, woraus Raphael Einiges zu seiner Schlacht Constantins des Großen genommen zu haben scheint. [11])

11) Hr. Dr. Volkmanns historisch kritische Nachrichten über diese Villa sind wieder voller Unrichtigkeiten. Winkelmann redet S. 421. G. d. K. von einer Pallas über Lebensgröße, welche Schuhe von Korkholz mit Leder überzogen trage, von Antiochus aus Athen verfertiget. Ich habe sie eben so wenig finden können, als jene sitzende senatorische Statue von der Hand des Zeno, Sohn des Attis aus Aphrodisium, dessen Nahme auf dem Zipfel stehen soll. Eben dieser Schriftsteller erwähnet ihrer S. 826. f. G. d. K. In der Vorrede zur G. d. K. gedenkt er eines Hercules mit dem Horn des Ueberflusses. Es kann seyn, daß diese Statue unter den vielen kleineren Figuren in dieser Villa, die in Rücksicht auf schöne Kunst wenig Aufmerksamkeit verdienen, meiner Nachsuchung entgangen ist.

Pallast Boccapaduli.

Die Sacramente von Nicolas Poussin.

Die Sammlung von Gemählden in diesem Pallaste verdient allein unsere Aufmerksamkeit durch die Sacramente des Nicolas Poussin, die darin befindlich sind.

Bemerkungen über diesen Meister.

Nicolas Poussin, ein Franzose, in der Normandie gebohren, lebte von 1594—1665.

Poussin ist der Mahler des Litterators. Wer auch keine Empfindung für das Schöne hat, findet dennoch in seinen Werken Genuß. Man kann darüber raisonniren, dreist seinen Witz spannen, mannichfaltige und feine Bedeutung heraussuchen, so leicht läuft man nicht Gefahr, mehr herauszufinden, als der Zusammensetzer hinein gelegt zu haben sich eingebildet haben mag.

Poussin ward zu einer Zeit gebohren, als die Vorzüge seiner Vorgänger und die Fehler seiner Zeitgenossen ihn in den Stand setzten, seine Kunst auf Grundsätze zu bringen. Die Critik ward seine Krücke. Alles was Nachdenken, Ueberlegung, Studium zusammen tragen können, hat er geliefert, obwohl mit dem Gepräge, daß er nicht umsonst gelehrt gewesen sey. Er hatte selbst den Witz der Empfindung: die Gedanken zu vielen seiner Gemählde erwecken hohe Gefühle, jedoch, fürcht' ich, oft mehr bei dem Zuhörer, als bei dem Beschauer. Dieser wird aus den Fehlern wider dichterische Wahrscheinlichkeit, wider das Schickliche, wider mahlerische Wirkung

gewahr

gewahr werden, daß es ihm an der Einbildungskraft fehlte, die eine sichtbare Begebenheit wie eine Erscheinung faßt, an dem Gefühle, welches das Wesentliche von dem Unwesentlichen ausscheidet, endlich an den mechanischen Talenten der Hand, die den Gedanken der Seele ohne merklichen Abfall auf das Tuch hinzaubern. [1]).

Poussin erzählte die Begebenheiten, die er aus der Geschichte oder Fabel wählte, mit allen begleitenden Umständen. Wäre er ein Geschichtschreiber geworden, so ist zu glauben, daß er mit eben so viel Witz als Voltaire, den Vorzug einer größeren historischen Treue über ihn gehabt haben würde.

Prüfung der Verdienste des Poussins um das Uebliche.

Einige Kunstrichter können unsern Künstler wegen der Sorgfalt, mit der er das Uebliche beobachtete, nicht genung loben. Andere hingegen werfen ihm vor, daß er so viel Mühe darauf gewandt habe, die Scene zu bezeichnen, daß der Ausdruck der Handlung, die darauf vorgieng, darüber verlohren gehen müssen. In diesem Verstande gilt das Wort, das ich mich erinnere irgendwo beim Mengs gelesen zu haben: „Zu einem Gemählde, an welches die vorzüglichsten Mahler neuerer Zeit Hand anlegen würden, dürfte Poussin nur den Grund angeben.“

Mich

1) Ich erinnere hier wieder, daß ich bei dem Urtheil über den Stil eines Künstlers nicht auf einzelne Ausnahmen, sondern auf die Fehler und die Vorzüge Rücksicht nehme, die man gewöhnlich in seinen Werken findet.

Mich dünkt ich irre mich nicht, wenn ich behaupte, daß die mehresten Schriftsteller, welche bis jezt über das Uebliche geschrieben haben, den Begriff desselben so wenig als den Grad des Verdienstes, den dessen Beobachtung für unser Vergnügen hat, genau bestimmt haben. Die Erörterung der Fragen: Was ist das Uebliche? Ist es mit der Wahrscheinlichkeit, mit dem Schicklichen, mit historischer Treue einerlei? Hat der Beobachter desselben wirklich Anspruch auf unsere Dankbarkeit? In wie weit dürfen Fehler dagegen auf unsere Nachsicht Anspruch machen? Kann eine gar zu große Sorgfalt in Bezeichnung zufälliger Bestimmungen unser Vergnügen eher schmählern als befördern? Diese Erörterung, glaube ich, kann nicht außer dem Zwecke dieses Werks liegen, und steht hier am rechten Orte.

Lassen Sie uns nie vergessen, daß der einzige Weg, den die bildenden Künste haben, uns von der Absicht und der Meinung einer Composition zu unterrichten, das Auge ist: daß dieß allein eine vollständige Verständigung von dem dargestellten Vorwurf geben muß. Gewisse Vorerkenntnisse werden bei dem Beschauer unstreitig vorausgesetzt: Allein diese müssen so allgemein ausgebreitet seyn, daß es eines besondern Unterrichts bei dem einzelnen Kunstwerke nicht bedarf, sondern daß die Fähigkeiten und Kenntnisse eines jeden, der auf den Genuß der schönen Künste berechtiget ist, zu der Vollständigkeit des Begriffs der Darstellung zureichen.

Es giebt viele Vorwürfe der Darstellung, welche vollständig zu erkennen, es schlechterdings nur einer Auf-

Aufmerksamkeit auf die Vorfälle im menschlichen Leben bedarf, von denen jeder Mensch, entweder durch eigene Erfahrung oder durch die für eigene Erfahrung geltende Erzählung der Augenzeugen, während der Zeit, in der er über diesen Erdboden hinwandelt, eine Vorstellung erhält: Vorwürfe, die in der Natur zu allen Zeiten wieder kommen, weil sie ihren Grund in der unveränderlichen Wirkungskraft der Leidenschaften, oder der Natur haben: mithin Vorwürfe, die aus allen Zeiten, von allen Orten her entlehnt, jeder Menschenart beigelegt werden können.

Ob es Venus, Cleopatra, oder das Mädchen meiner Vaterstadt ist, deren Lilienarm den bräunlichen Nacken eines Mars, eines Cäsars, oder eines modernen Kriegers umschlingt, was kümmert mich das? Genung zu meinem Vergnügen, genung zu meiner Verständigung, daß der Vorfall mir aus der alltäglichen Erfahrung bekannt ist, daß im Spiel der Minen und in Stellung der Ausdruck natürlicher, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere gemeinen Empfindungen liegt. Das Auge eines jeden, sage ich mit einem erborgten Ausdruck: Das Auge eines jeden macht hier die Exposition, das Herz die Erzählung.

Wenn wir den Hauptgrund der ästhetischen Wirkung einer Darstellung untersuchen, deren Vorwurf aus der Geschichte oder aus der Fabel entlehnt ist, so werden wir finden, daß ohne jenen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen, sogar die Bezeichnung eines bestimmten Falls weder verständlich, noch sehr interessant ist. Die Situation,

die

die wir bekannten Personen beilegen, in einem bestimmten Zeitraum, in ein gewisses Land versetzen, muß auch alsdann unserer Aufmerksamkeit werth seyn, wenn wir ohne weitere Vorbereitung in dem Augenblicke, den die Darstellung gewählt hat, zu deren Anblick hinzuträten: keine der dabei interessirten Personen kennten, nichts von ihren Lebensumständen wüßten, als daß sie Menschen sind, wie Menschen, die wir aus eigener Erfahrung kennen, handeln und empfinden. Ein Cäsar, der durchs Meer schwimmend wichtige Papiere mit einer Hand in die Höhe hält, wird uns im Gemählde weniger verständlich seyn, weniger interessiren, als der Landmann in einer Landschaft des Domenichino, der sein furchtsames Mädchen durchs Wasser trägt.

Inzwischen giebt es mehrere Fälle, in denen mein Vergnügen auf keine gleichgültige Art dadurch erhöhet wird, daß ich die Personen, welche einen Ausdruck zeigen, der jedem, auch gar nicht unterrichteten Menschen verständlich und interessant ist, bestimmt wieder erkenne; daß ich mir sogleich ins Gedächtniß rufe, wo sie gehandelt, zu welcher Zeit sie gelebt haben, die Begebenheiten, die der gegenwärtigen vorausgegangen, und diejenigen, die ihr nachgefolgt sind.

Ich finde nämlich bei allen Begebenheiten, die der Seltenheit wegen, mit der sie sich im Leben zutragen, aus der Reihe gewöhnlicher Vorfälle heraustreten, meine Neugierde gespannt, die näheren Umstände, unter denen sie sich zugetragen haben, zu erfahren. Ein Mord, zum Beispiel, trägt sich wahrscheinlich

scheinlich während der Lebenszeit eines jeden Menschen zu: Dieser ist entweder Augenzeuge desselben, oder er erhält doch von seinen Zeitgenossen eine so vollständige Erkenntniß von dem Eigenen und Besonderen in Minen und Stellungen der dabei interessirten Personen, daß er die Darstellung desselben bei dem ersten Anblick wird erkennen können. Allein die Seltenheit des Auftritts macht ihn begierig die Veranlassung, die Folgen, sogar die Nahmen der Akteurs zu wissen, und die Versagung dieses Wunsches ist für ihn wirkliche Schmählerung seines Vergnügens.

Außerdem wird der Antheil, den ich an einer an sich interessanten Situation nehme, dadurch erhöhet, daß ich solche Personen in dieselbe versetzt sehe, die vorhero schon einen Anspruch auf meine Aufmerksamkeit hatten. Ja! mit dem Anblick ihrer gegenwärtigen Lage erinnere ich mich aller Vorfälle ihres Lebens, die vorher und nachgegangen sind.

Das Interesse an denen im Bilde dargestellten Personen dehnt sich durch die Erinnerung auf alle die verwandten Künste aus, die sich mit Darstellung ihrer Begebenheiten beschäfftiget haben. Ich sehe nicht den Aeneas von der Dido fliehen, ohne an das vierte Buch der Aeneide, nicht den sterbenden Germanicus, ohne an die Rede desselben beim Tacitus zu denken. Diese Verstärkung des Vergnügens durch die Vermählung der Ideen, scheint es dem Künstler zum Gesetz gemacht zu haben, beinahe immer bestimmten Personen aus der Fabel und Geschichte, einen an sich verständlichen Ausdruck allgemein bekannter Empfindungen beizulegen.

Die bildenden Künste haben nun kein anderes Mittel den Zuschauer von dem Besondern und Eigenen der Zeit in der, des Orts, an dem sich die Begebenheit zugetragen hat, der Personen, die dabei interessirt gewesen sind, zu unterrichten, als daß sie die Verschiedenheit der Gebräuche, der Moden, des Geschmacks in Kleidung und Gebäuden, die eigenthümlichen Produkte eines jeden Landes andeuten, und zuweilen sogar ihre Zuflucht zu Sinnbildern nehmen. Diese zufälligen Unterscheidungszeichen einer Begebenheit von andern, diese Andeutung des Möglichen bei dem Wirklichen, setzt eine Kenntniß von Zeiten und Ländern zum Voraus, die sich weiter als der Kreis unserer täglichen Erfahrungen erstreckt.

Hier aber bitte ich vorzüglich zu erwägen, auf welche Kenntnisse der Künstler bei seinen Beschauern rechnen darf. Er arbeitet nicht für eine bestimmte Classe von Menschen, etwa für Gelehrte, für Geschichtforscher; nein! er arbeitet für wohlerzogene Menschen überhaupt, die durch Wohlstand und Muße auf den Genuß gesellschaftlicher Talente berechtiget sind.

Um zu erfahren, welche Kenntnisse diesen geläufig sind, darf er nur auf die Art Rücksicht nehmen, wie sie dieselben einsammeln, auf den Zweck, zu dem sie einsammeln. Sie suchen Nahrung für ihr Herz, für ihre Einbildungskraft, höchstens Unterhaltung ihres Verstandes, und schöpfen diese nicht aus den Jahrbüchern der Critik, sondern aus den oft sehr unzuverläßigen Quellen der Conversation, der Gemählde-Gallerien, der Dichter und solcher Geschichtschreiber,

schreiber, die weniger den Trieb nach Wahrheit, als nach dem Außerordentlichen zu befriedigen gesucht haben.

Ferner! Wie hören, wie lesen diese wollüstigen Genießer? Wahrlich nicht wie ein Goguet oder Winkelmann! Was ihre Einbildungskraft spannt, was ihr Herz rührt, das drückt sich ihrem Gedächtnisse ein: von dem Ueberflüssigen zu diesem Vergnügen bewahren sie nur so viel auf, um die Begebenheit gelegentlich von andern ähnlichen auszuscheiden.

Auf diese superficielle Kenntniß von dem Zufälligen einer Begebenheit, das heißt: von demjenigen, was diese von Vorfällen, die täglich wieder kommen können, unterscheidet, ist nun die Verbindlichkeit des Künstlers gegründet, nichts darzustellen, was dieser widerspricht, was die Wiedererkennung erschweret: Kurz, die Verpflichtung, das Uebliche zu beobachten.

Das Uebliche heißt also nichts weiter, als: die Andeutung solcher zufälligen Unterscheidungszeichen, die nach denen unter der Classe von Menschen, die auf den Genuß der Künste berechtiget ist, geläufigen Begriffen dazu dienen, eine Begebenheit, die mit allen Menschen, zu jeder Zeit, an allen Orten interessiren würde, bestimmten Personen, die zu einer gewissen Zeit an gewissen Orten gelebt haben, beizulegen.

Festsetzung des Begriffs den man mit dem Worte: das Uebliche, il Costume, verbinden müsse.

Die früheren Meister, die wider das Uebliche gesündiget haben, verdienen unsere Nachsicht.

Das Maaß der Kenntnisse über Geschichte und Fabel, die unter den Zeitgenossen in Umlauf sind, bestimmt also die Verpflichtung des Künstlers wider die hergebrachten Begriffe in dem Zufälligen nicht anzustoßen: und dies sollten wir nie vergessen, wenn die Vorwürfe, die wir einem Paolo Veronese, einem Rembrandt über die Verletzung des Costume nach unsern Begrtffen machen, uns über ihre übrigen Vorzüge verblenden wollen. Für wen mahlten diese Künstler? Für Nationen, bei denen über den Trieb nach klingendem Erwerb, die Bildung des Geistes größesten Theils vernachläßiget wurde. Diese wurden nicht in ihrem Vergnügen gestört, nicht in die Irre geleitet, wenn sie den edlen Venetianer, den Portugiesischen Juden bei der Hochzeit von Canaan statt der wahren Gäste sahen; der größere Haufe dachte sich die Begebenheit mit Akteurs aus seiner Zeit, aus seinem Lande. Wie viel läßt sich nicht selbst für die Anachronismen sagen, die jene früheren Mahler in der Darstellung geistlicher Geschichten begangen haben! Ein heiliger Franciscus mit dem Crucifix in der Hand, der eine Mutter Gottes mit dem Christkinde anbetet, scheint uns eine Absurdität. Aber zur Zeit des verfertigten Gemähldes war es keine. Damals waren nicht bloß Legenden von dergleichen Erscheinungen, welche Heilige gehabt haben sollten, gäng und gäbe; der Mahler sah auch dergleichen Auftritte täglich um sich herum in den damaligen Processionen, in den geistlichen Schauspielen oder Pantomimen. Will man den Mahler, der so viel mit der Hand arbeitet, klüger wissen als den Dichter, der seinen Kopf allein braucht?

Eine

Eine andere Rücksicht sollte uns noch billiger machen. Rembrandt und Paolo Veroneſe kleideten ihre Figuren aus modernen Trödelbuden, oder modernen Kramladen; aber dieſer Anzug war dem einen zum Zauber ſeines Helldunklen, dem andern zur Verführung durch glänzende Farben unentbehrlich. Hätten ſie über die Beobachtung hiſtoriſcher Treue jene Vorzüge aufopfern müſſen, und wahrſcheinlich Nichts für mein Vergnügen gethan; ſo weiß ich nicht, warum ich über den Genuß, den ſie mir einzig geben konnten, die Entbehrung desjenigen nicht verſchmerzen ſollte, der mein Vergnügen nur erhöhet, nicht einzig und allein ausmacht.

Verſchiedenheit des Uebli-chen von mechaniſcher und dichteriſcher Wahrſcheinlichkeit, imgleichen von dem Schicklichen.

Denn gewiß weder mechaniſche noch eigentliche dichteriſche Wahrſcheinlichkeit, oder mahleriſche Wirkung, hängen von der Beobachtung des Ueblichen ab: nicht einſt das Schickliche iſt mit dem Ueblichen einerlei. Die mechaniſche Wahrſcheinlichkeit beruhet in den Bewegungen des Körpers nach den Geſetzen der Statik, des Gleichgewichts, in den Veränderungen die Licht und Schatten auf die beleuchteten Körper, nach den Regeln der Optik, hervorbringt.

Die dichteriſche Wahrſcheinlichkeit ſetzt Aeußerungen der Seele durch den Körper zum Voraus, die wir nach den Erfahrungen beurtheilen, die wir über die Abwechſelung des Ausdrucks einer theilnehmenden Seele nach den Stuffen des Alters, nach der Verſchiedenheit des Geſchlechts, des Standes, und der Wichtigkeit des Gegenſtandes, der ſie beſchäfftigt, gemacht haben. Dieſe beiden Wahrſcheinlichkeiten, die in den bildenden Künſten nie getrennt ſeyn kön-

nen, setzen weiter nichts zum Voraus, als Aufmerksamkeit auf die gewöhnlichen Vorfälle des menschlichen Lebens. Sie sind es, die wir in jede Vorstellung einer Begebenheit zuerst bringen, die man uns von entfernten Orten und Zeiten her erzählt, oder darstellt; erst wann wir in diesem Stücke befriedigt sind, bekümmern wir uns um die historische Wahrscheinlichkeit, und vergleichen dasjenige, was wir sehen oder hören, mit demjenigen, was wir von dem Zufälligen bei ähnlichen Begebenheiten an entfernten Orten, zu verschiedenen Zeiten, gehört haben.

Das Gefühl der nothwendigsten Bestandtheile der Wahrheit bleibt also, wenn auch das Zufällige zu deren Erkenntniß wegfällt. Ist es nicht die Hochzeit zu Canaan so ist es eine jede andere. Der höchste Nachtheil, der aus der Unbestimmtheit entstehen kann, ist dieser, daß unsere Neugier unbefriedigt bleibt, indem wir einen an sich erklärbaren Ausdruck gern bestimmten Personen beilegen möchten. Allein wie selten ist dies der Fall, wenn der Mahler sich an bekannte Vorwürfe hält? Wer erkennet nicht eine Judith, die dem Holofernes den Kopf abhauet, wenn gleich Kanonen vor Bethulia stehen? Wer nicht den Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, wenn gleich die Kinder Israel in spanischer Tracht einhergehen? Möchten doch unsere neueren Künstler, in deren Gemählden selten Fehler wider historische Wahrscheinlichkeit, und nur gar zu häufig wider dichterische und mechanische angetroffen werden, das Nothwendige nicht dem bloß Angenehmen aufopfern!

Auch

Auch das Schickliche ist mit dem Ueblichen nicht einerlei. Das Schickliche ist das Ideal der dichterischen Wahrscheinlichkeit: es ist die Auswahl unter demjenigen, was nach dem Gange der Affekten sich an den theilnehmenden Personen bei einer Begebenheit äußern kann. Es ist weder mechanisch noch dichterisch unwahrscheinlich, daß ein Aussätziger sich krazt, während daß Christus seinen Mitkranken heilet: es ist auch nicht wider das Uebliche. Allein es paßt, es schickt sich nicht in den Eindruck, den die Darstellung einer heiligen Handlung auf mich machen soll, es ist wider meine Begriffe von Anstand, wider sittliche Wahrscheinlichkeit, mit einem Worte: wider das Schickliche.

Daß diese Betrachtungen den Liebhaber billig machen möchten, gegen Meisterstücke älterer Meister, die ein ganz anderes Uebliche hatten als wir! Die, wenn sie unsre Forderungen in Ansehung des Zufälligen der Wahrheit oft unbefriedigt lassen, denjenigen, die wir an die nothwendigen Bestandtheile derselben zu machen berechtiget sind, ein desto größeres Genüge leisten.

Die Gründe zur Nachsicht für die älteren Künstler können den gegenwärtigen nicht zu Gute kommen.

Ich will damit aber keinesweges den jungen Künstler zu einer Nachlässigkeit in diesem Stücke auffordern. Nein! er erhöhe mein Vergnügen, indem er mir Gelegenheit giebt, viel mehr zu denken, als ich sehe. Allein davor warne ich ihn: kein Stolz auf diesen Nebenvorzug, keine übertriebene Sorge für die Andeutung der historischen Wahrheit.

Ehemals erforderte die Kenntniß des Ueblichen wenigstens einen gewissen Aufwand von Seelenkräf-

ten, die wenn sie nicht zum Talent des Künstlers gehörten, dennoch Anspruch auf die Stelle eines Ceremonienmeisters hätten geben können: ich meine Gedächtniß, und Fleiß im Nachforschen, wie es ehemals gehalten sey: Allein seitdem wir mehrere Werke über das Uebliche haben, [2]) in denen dem Künstler vorgearbeitet, für ihn zusammen getragen ist, so bedarf es um Meister in diesem Fache zu seyn, nur einer Fertigkeit im Nachschlagen, mithin ist die Beobachtung des Ueblichen jetzt eine wahre Erbärmlichkeit.

Man darf das Uebliche nicht mit historischer Treue verwechseln.

Bei allem Fleiße den aber der Künstler auf das Uebliche wendet, vernachläßige er nie die Grundsätze der Wahrheit und der Schönheit, und verwechsele es nie mit historischer Treue. Er darf von dem als wahr erkannten nur dasjenige zur Anwendung bringen, was ohne Nachtheil für mahlerische Wirkung, Verständlichkeit und Rührung, in Anwendung gebracht werden kann.

Ich kann es nicht genung dem Künstler sagen, er mahlt weniger für den Verstand, als für das Herz und die Einbildungskraft der Zuschauer. Die untern Seelenkräfte sind es, auf die er wirken soll, nicht

2) Die beiden brauchbarsten für den Künstler scheinen: Costume des anciens Peuples par Bardon: und le Costume des Peuples de l' antiquité, prouvé par les Monumens, par André Lens Peintre, zu seyn. Von diesem letzten ist die neueste Edition 1785. zu Dresden mit Zusätzen und Berichtigungen von G. H. Martini herausgekommen.

nicht die obern. Ich will von einem Gemählde unterhalten, gerührt, gespannt, nicht belehrt seyn: werde ich es zugleich mit, desto besser! Allein dieser Vortheil ist zufällig, liegt nicht in dem Wesen der Kunst. Sollte er wesentlich seyn, so müßten alle diejenigen, die sich der Betrachtung eines Kunstwerks nahen, nicht allein gleiche Kenntnisse und Fähigkeiten hinzubringen, sondern auch ein allgemeines Interesse an der Belehrung nehmen. Dies ist aber nicht der Fall. Für einen Antiquar, für einen Gelehrten, der ein Gemählde kritisch untersucht, giebt es hundert Beobachter, die auf den ersten Blick von der Absicht des Werks verständigt, und, weil von der Wirkung des ersten Blicks gemeiniglich die höchste Rührung abhängt, mit diesem zugleich gerührt seyn wollen.

Verschiedene Regeln die bei der Bezeichnung des historisch Wahren zur Anwendung kommen.

Der Künstler darf nur mit der größten Behutsamkeit von der einmal angenommenen Vorstellungsart abweichen, wenn er mir nicht unverständlich werden will. Denn in allen Fällen, wo die Verständigung durch den ersten Blick darunter leiden würde, daß er einen üblichen Irrthum durch eine kritisch erwiesene Richtigkeit verbessert, verhärte ich mich gegen das Verdienst der Genauigkeit bei dem zu gelehrten Künstler. Er darf daher nicht eher verbessern, als bis er überzeugt ist, daß die Verbesserung entweder keiner erheblichen Mißdeutung unterworfen, oder doch, daß die Aufklärung, auf der sie beruht, so ausgebreitet unter der Classe zwischen den Gelehrten und den Ignoranten ist, als es vorhero der Irrthum war.

Ob ich dem Opfermesser in der Hand des Priesters diese oder jene Form gebe, ist im Grunde einerlei. Genung daß ich das Messer zu dem bestimmten Gebrauche darin wieder erkenne. Sind wir, auf den Genuß der Künste Berechtigte, aber gewohnt nach der Bibelübersetzung, die wir allein lesen, uns den jüdischen Hohenpriester in gelber Kleidung zu denken; so darf der Künstler, der uns nicht in die Irre führen will, uns nicht eher diesen Hohenpriester im himmelblauen Gewande zeigen, bis er überzeugt ist, daß die jüdischen Heiligthümer des Lundius eben so allgemein gelesen werden, als jene Bibelübersetzung; oder bis er durch andere Nebenumstände, uns, ohngeachtet der ungewöhnten Farbe, auf den Begriff eines jüdischen Hohenpriesters deutlich zurückführen kann.

Ein Kunstrichter,[3]) von dem der Künstler und der Liebhaber mehr lernen würden, wenn er nicht seine guten Bemerkungen oft in einen unerträglich pretiösen Stil eingekleidet hätte, scheint ohngeachtet der Billigkeit, mit der er an die Beobachtung des Ueblichen erinnert, dennoch den Begriff desselben mit historischer Treue zuweilen verwechselt zu haben. Wie würde er es sonst dem Künstler zur Nothwendigkeit gemacht haben, den Hohenpriester Caiphas, der seine Kleider zerreißt, in seiner gewöhnlichen Hauskleidung, nicht in der feierlichen Tempelkleidung darzustellen. Ich weiß viel, wie diese ausgesehen haben mag: woran soll ich meinen Mann erkennen?

Ich

3) von Hagedorn Betrachtungen über die Mahlerei. Erster Theil, S. 230.

Ich will, um von der Absicht eines Gemähldes verständigt zu werden, nicht erst gelehrte Commentarien zu Rath ziehen. Immerhin mögen Könige nur bei feierlichen Gelegenheiten Kronen tragen: Es ist ein Attribut, das nur ihnen zukömmt, das mich ohne Zweideutigkeit allein auf ihre Bestimmung im bürgerlichen Leben zurückführt.

Ich wiederhole es noch einmal: Die bildenden Künste haben nur in einem Falle die Verbindlichkeit auf sich, dem Wirklichen getreu zu bleiben, nämlich bei allem, was von dichterischer und mechanischer Wahrscheinlichkeit abhängt; wo die Prüfung des Dargestellten, nach der Erfahrung, die mein Auge täglich macht, mich sogleich von der Falschheit überzeugen kann. In allem übrigen richtet sich Wahrheit immer nur nach Convention, und diese nach den Bedürfnissen des Angenehmen. Selbst bei uns ist das Uebliche weiter nichts als verabredeter Irrthum mit einem Scheine von Wahrheit verbunden, auf dem Theater wie in dem Gemählde. Wir ziehen unsern Römern keine Reifröcke mehr an, aber wir unterscheiden doch gewiß nicht die Moden nach den verschiedenen Zeitpunkten vom Romulus an bis auf den Constantin. Was könnten auch die Künste dabei gewinnen; was der Eindruck, den sie auf unser Herz, auf unsere Einbildungskraft machen sollen? Die Moden auf dem Bilde sind dem Gesetze der Schönheit zuerst unterworfen, sie sollten es billig auch auf dem Theater seyn, wie selten sind sie es im gesellschaftlichen Leben!

Du Bos [4]) legt dem Künstler die Verbindlichkeit auf, den Personen, deren Begebenheiten er aus der Geschichte entlehnt, die individuelle Bildung beizulegen, die uns Medaillen, wirkliche Bildsäulen, sogar schriftliche Beschreibungen überliefern.

Ohne Einschränkung kann ich diesen Satz nicht billigen.

Vielleicht hat der Mahler keinen höheren Anspruch auf den Nahmen eines Schöpfers, als wenn er berühmte Männer, die Jahrhunderte vor ihm gelebt haben, mit Bildungen wieder herstellt, die ihre Handlungen rechtfertigen; wenn er jedem Menschenkenner den Ausruf abpreßt: hat der Weltüberwinder nicht so ausgesehen, so hätte er so aussehen müssen!

So leicht darf sich der Künstler um diesen Vorzug nicht bringen lassen, so leicht den Nahmen eines Schöpfers mit dem eines Copisten nicht austauschen: und seine Festigkeit in diesem Stücke kann ihm um so weniger zur Hartnäckigkeit ausgelegt werden, wenn man auf die Unzuverläßigkeit der Quellen, auf den Zweck der Kunst, und auf die großen Schwierigkeiten, die sich dem Ausdruck bei entlehnten Gestalten, die nicht mit demselben in der Seele aufsteigen, entgegen setzen, Rücksicht nimmt.

Ich habe schon an einem andern Orte geäußert, wie wahrscheinlich es ist, daß die Gestalten berühmter Männer, die wir in wirklichen Kunstwerken besitzen,

4) Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture. T. I. p. 251.

sitzen, schon ehemals mehr nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit als der Treue gebildet wurden. Münzen liefern nur selten eine vollständige Idee von Eigenthümlichkeit: und die Beschreibungen! — Wer weiß es nicht, daß jeder Leser sich dabei sein besonderes Bild denkt? daß nur körperliche Fehler als auffallende Unterscheidungszeichen sich der Seele eindrükken? Daß aber der Künstler sich an diese genau halten solle, wird wohl niemand verlangen. Wenigstens zweifle ich, daß derjenige, der bei der Darstellung der berühmtesten Philosophen des Alterthums die Nachrichten des Sidonius Apollinaris genau befolgen wollte, sich um unser Vergnügen sehr verdient machen würde.[5])

Lassen Sie uns nie vergessen, daß der Zweck der Kunst nicht Ueberlieferung der Lebensumstände berühmter Männer, sondern Darstellung einer interessanten Begebenheit aus ihrem Leben ist; daß ich sie nur einmal sehe; daß dieses eine Mal, dieser eine Blick, mir daher die vollständigste Auflösung über ihre Einwirkung auf die Begebenheit geben müsse; und daß es mithin mehr darauf ankomme, was

5) Per gymnasia pinguntur Zeusippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Democritus risu labris apertis, Chrysippus propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis.

was ich ihnen auf ihr ehrlich Gesicht von der sichtbaren Handlung zutrauen darf, als auf das, was ich ihnen Kraft bewährter Zeugnisse an Eigenschaften zuglauben muß, wenn gleich ihre Gestalt lügt. Wie oft ist dies der Fall bei individuellen Bildungen; wie oft hat eine Verwahrlosung in der Jugend, oder ein Unfall bei reiferen Jahren, einem Agesilaus ein hinkendes Bein, einem Alexander einen schiefen Hals gegeben! In den Künsten, die fürs Vergnügen arbeiten, hat das Wahrscheinliche allemal den Vorzug vor dem Wahren. Von der Schwierigkeit, eine fremde Gestalt mit einem selbst gedachten Ausdrucke zu beleben, habe ich schon an einem andern Orte geredet.

Ich kann also die Regel des dû Bos nur in dem Falle als richtig gelten lassen, wenn die bestimmte Bildung so allgemein bekannt und gewöhnlich ist, daß der Mahler, ohne mich in die Irre zu führen, dieselbe unverändert lassen muß. Z. E. die Stutznase des Socrates, die kurze stämmige Figur des heiligen Petrus. Wie wenig kommt dabei historische Treue in Anschlag? En imitation l'idée reçuë, et generalement établie tient lieu de verité. [6])

Der höchste Mißbrauch historischer Treue würde unstreitig in den bildenden Künsten dieser seyn, wenn der Künstler den Ausdruck der Affekten durch die sittliche Denkungsart der Vorwelt wollte motiviren lassen. Mögen immerhin die Alten vermöge ihrer politischen, moralischen und physischen Erziehung ihre Empfin-

6) Du Bos reflex. T. I. p. 251.

Empfindungen ganz anders geäußert, sich bei ähnlichen Vorfällen ganz anders genommen haben, als wir: wenn ich Wahrheit des Ausdrucks mit einem Blicke prüfe, so gehe ich in mich selbst zurück, ich setze mich an die Stelle des Akteurs, ich will mich in ihm wiederfinden.

Ein Zeno, der keine Mine verzieht, wenn man ihm das Bein zerschlägt, ist für den Blick, der das Gemählde wägt, eine Statue. Umsonst sagt mir meine Erinnerung, daß dieser bestimmte Mann durch lange Uebung eine solche Oberherrschaft über die jedem Menschen gewöhnlichen Affekte erhalten hatte, die bis zur Unempfindlichkeit gegen körperlichen Schmerz gieng. Ich sehe den bestimmten Mann nur einmal, nur in einer Lage, ich sehe ihn als Mensch.

Die Andeutung des Zufälligen bei der Wahrheit des historisch Wahrscheinlichen hat keine andere Absicht, als die Verständigung des Zuschauers von der bestimmten Veranlassung eines an sich interessanten Ausdrucks. Alle Andeutungen, die dazu nichts beitragen, sind überflüssige Nebenwerke, die, falls sie durch mahlerische Wirkung nicht gerechtfertiget werden, die Aufmerksamkeit nur zerstreuen. Wenn ich die Tochter des Pharao mit ihren Begleiterinnen den ausgesetzten Moses am Ufer eines Flusses finden sehe, so weiß ich, daß dieser Fluß der Nil ist: die Pyramiden im Hintergrunde sind zur Bezeichnung der Scene ganz überflüssig. Verbirgt gar ein unthätiger Flußgott sein Haupt im Schilfe, so enthält die allegorische Andeutung eines längst erklärten Nebenumstandes, zugleich eine Unschicklichkeit.

Vorzüglich aber muß ich den Künstler vor dem Mißbrauch bezeichneter Nebenwerke warnen, die nicht allgemein bekannt sind. Man betrachtet diese nur gar zu oft als Anschlagzettel zu einer pantomimischen Vorstellung, und will durch irgend ein Besonderes, das nur gerade bei dieser Begebenheit vorkömmt, auf den Begriff der vorzustellenden Begebenheit führen. Recht wohl! wenn wir das Besondere kennen, wenn wir uns nie die Handlung ohne dasselbe denken. Aber wehe dem witzigen Künstler, wenn wir uns über das Besondere mehr als über die Begebenheit müssen unterrichten lassen! Er liefert uns Räthsel, die wir nicht auflösen mögen.

Von den Pflichten der Treue bei Familienbildnissen, bei Volksmonumenten, Grabmählern, und Zugaben von erläuternden Abbildungen zu Büchern, rede ich hier nicht. Ich betrachte hier die Kunst als Unterhaltung meines Herzens, meiner Einbildungskraft, nicht als darstellende Ueberlieferung interessanter Nachrichten.

So würde meine Untersuchung über das Ueblische, die ohnehin wider meinen Willen ziemlich weitläuftig gerathen ist, geschlossen werden können. Das Resultat ist kurz dieses:

Resultat der Erörterung verschiedener Punkte, die bei der Bestimmung des Begriffs vom Ueblichen zur Frage gebracht sind.

Der Zweck des Ueblichen ist: Verstärkung des Antheils, den ich an einer interessanten Begebenheit nehme, indem ich diese bestimmten Personen, an einem bestimmten Orte, zu bestimmten Zeiten beizulegen, durch Andeutung zufälliger Nebenumstände authorisirt werde. Da die Beobachtung desselben kein wesentliches Bestandtheil meines Vergnügens ausmacht,

ausmacht, von mechanischer und dichterischer Wahrscheinlichkeit, imgleichen von mahlerischer Wirkung unabhängig ist, die Verbindlichkeit dazu sich nach dem Grade der minderen oder größeren Aufklärung verändert; so haben die früheren Beleidiger meiner gegenwärtigen Begriffe in diesem Stücke, allerdings Anspruch auf meine Nachsicht. Dem neueren Künstler kann sie weniger wiederfahren, inzwischen muß er aus der Besorgung des Ueblichen sich kein besonderes Verdienst beilegen, und sie nie mit historischer Treue verwechseln. Diese ist in allen Fällen schädlich, wo die Verständlichkeit seines Werks dadurch erschweret oder nicht befördert wird; oder wo höhere wesentlichere Vorzüge der Kunst, es sey dichterische Wahrscheinlichkeit, oder Schönheit, oder mahlerische Wirkung derselben aufgeopfert werden müssen.

Anwendung der jetzt festgesetzten Grundsätze auf Poussins Vorzüge in Beobachtung des Ueblichen.

Lassen Sie mich die Verdienste eines Poussin um das Uebliche auf diese Grundsätze zurückführen. Wie oft finden wir noch in seinen Werken Fehler wider das Uebliche nach unsern heutigen Begriffen! Wie oft hat er historische Treue bis zur Unverständlichkeit getrieben! Wie oft hat er unsere Aufmerksamkeit durch überflüssige Nebenwerke nur zerstreuet! Wie oft unsere Neugier gereizet, ohne sie zu befriedigen! Und wie oft über die Sorge für die Bezeichnung des Zufälligen, die wichtigere für das Nothwendige zum Gefühle der Wahrheit, dichterische Wahrscheinlichkeit, und das Schickliche verabsäumt!

Fortgesetzte Prüfung der Verdienste Poussins um

 scheint,

die übrigen Theile der Mahlerei.

scheint, daß bei ihm von dem Auge ab bis in die Hand zu vieles verlohren gieng, und daß er kaum die Hälfte von dem ausführte, was er sich dachte. Seine dichterische Anordnung war nicht immer fehlerfrei, in Ansehung der mahlerischen aber kann er zum Muster dienen.

In der Wahl seiner Formen hielt er sich an die Antike, aber er sammelte zu ängstlich, als daß das Schöne mit dem Leben, mit der Einheit einer Vorstellung, in seiner Seele hätte aufsteigen können. Es fehlt seinen Figuren an Freiheit und Adel: und wenn sein Geist durch Anstrengung sich zuweilen bis zu dem Begriff der Vollkommenheit erhob, so ward die Hand nicht gehorsam ihn zu versinnlichen.

Poussin zeichnete nach richtigen Verhältnissen, aber eckigt und steif. Seine Gewänder sind zu ängstlich gelegt, und das Trockene der Ausführung deutet die Nachbildung eines nassen Gewandes an, das über den Gliedermann geworfen war.

Unser Künstler hat eine Zeitlang dem Tizian im Colorit nachgestrebt, aber es mangelte ihm zu sehr an mechanischem Talent, um ihn auch nur von fern zu erreichen. Seine Carnation ist schmutzig: weinhefenartig im Hellen, nußbraun im Dunkeln. Die Farben sind durchaus verblichen und verändert. Das Helldunkle ist besser gedacht als ausgeführt.

Dieses Urtheil im Allgemeinen mag durch nachfolgende detaillirte Beurtheilung seiner Hauptwerke in Rom gerechtfertiget werden.

† Die

† Die letzte Oehlung. Dies Sujet scheint durch die Verschiedenheit und Deutlichkeit des Ausdrucks der Affekten, die dabei in Bewegung kommen können, zur mahlerischen Bearbeitung vorzüglich geschickt. Beurtheilung der Gemählde.

Man denke sich in dem Sterbenden einen Andreas Corsini des Guido. Zum letzten Male hat er die Folge seiner Handlungen überschauet, und voll des edelsten Zutrauens zu der Barmherzigkeit seines Schöpfers geht er muthig der Einweihung zum Tode entgegen. Er sieht den Priester begleitet von seinem Gefolge sich in einiger Entfernung nähern, und mit der letzten Anspannung seiner Kräfte unterstützt von einem alten Diener, richtet er sich noch einmal in die Höhe; heftet seine sehnsuchtsvollen Augen auf das Stärkungsmittel, das ihm dargebracht wird, und tröstet durch den Druck seiner Hände die verzweifelnde Gattin, die trostlose Mutter und die jammernden Kinder. Wie sehr würde dieser Ausdruck unserer gerührten Theilnehmung werth seyn?

In Poussins Bilde ist der Sterbende durch den unbeweglich liegenden halberstarrten Körper, durch die gebrochenen Augen keines interessanten Ausdrucks weiter fähig. Der Priester, an sich eine der uninteressantesten Personen, die wir uns bei dieser Handlung denken können, nimmt die Mitte des Bildes ein. Sein Körper über den Sterbenden hingebogen, indem er dessen Augen mit Oehl bestreicht, entzieht dem Zuschauer gröstentheils den Anblick des Sterbenden. Vielleicht gewinnen wir noch dabei, denn

das Wenige, was wir davon erkennen, zeigt einen durch lange Krankheit abgezehrten Alten.

Der Liebhaber, der in Ansehung der Hauptfigur in seiner Erwartung sich getäuscht findet, hofft durch den interessanten Ausdruck der umstehenden Personen schadlos gehalten zu werden. In der That! welcher mannichfaltigen Modificationen ist nicht die Aeußerung des Schmerzes fähig, die kindliche, elterliche, eheliche Liebe, Anhänglichkeit langjähriger Treue, nach Verschiedenheit des Alters und des Geschlechts über die bevorstehende Trennung von dem Geliebtesten auf Erden, hervorzubringen im Stande ist! Allein was findet man davon in diesem Bilde? Der Acolyth, der die Fackel hält, der Chorknabe, nehmen den Vordergrund ein, die Amme, die das Kind auf den Armen trägt, zeigt nicht den geringsten Antheil an der Handlung, [7]) und die Personen, die

7) Pouſſin hat die Vorſtellung ſämmtlicher ſieben Sacramente wiederholt, und dieſe Werke befinden ſich zu Paris. In dem Gemählde von der letzten Oehlung iſt die Amme mit dem Kinde mehr mit der Haupthandlung verbunden: Sie nähert ſich mit dem Kinde dem ſterbenden Vater, und dies ſtreichelt ihn in dem Augenblicke, da er die letzte Oehlung empfängt. Ich geſtehe, daß ich dieſen Gedanken für den Ort und die Zeit unpaſſend halte. Er unterbricht die Handlung, und es iſt unnatürlich, daß man das Kind in dem Augenblicke der Beibringung des Sacraments dem Vater ſich ſo ſehr habe nähern laſſen. Uebrigens hat dieſes Gemählde in Anſehung der mahleriſchen Anordnung und der Ausführung Vorzüge vor dem unſrigen.

die aus und eingehen, sich Gefäße zureichen u. s. w. zerstöhren den Eindruck des Ganzen auf eine unschickliche Weise.

Das Interesse schränkt sich also lediglich auf vier weibliche Figuren ein, von denen zwei jugendliche, in denen ich die Töchter des Sterbenden erkenne, mit nassen gen Himmel gerichteten Augen und gefalteten Händen, Besserung für den Vater zu erflehen scheinen; zwei mehr bejahrte Frauenzimmer aber, wahrscheinlich Gattin und Mutter, verhüllen mit dem Gesichte zugleich den Ausdruck des Schmerzes.

Nun ist zwar jener aus einem Gemählde des Timanthes entlehnte Gedanke: dem Zuschauer lieber gar keine Darstellung von dem höchsten Gipfel des Schmerzes als eine mangelhafte geben zu wollen; einmal angewandt, ein sehr glücklicher Behelf; aber öfterer wiederholt,[8]) Zeichen einer Armuth, die uns unmuthig über den Künstler macht.

So viel über die Erfindung dieses Gemählbes. Des Künstlers Augenmerk scheint nicht auf Darstellung eines interessanten Auftritts aus den letzten Stunden eines Christen gegangen zu seyn, der mit der letzten Oehlung den feierlichen Segen zu einer Wallfahrt in ein besseres Leben erwartet, während daß diejenigen, die ihm in diesem Leben die Nächsten waren,

8) Nicht bloß in unserm Gemählde hat Poussin diesen Gedanken angebracht, man findet ihn auch auf dem Bilde des Todes des Germanicus im Pallast Barberini.

das Gräßliche des letzten Abschieds, der grauenvollen Einweihung zum Tode fühlen: Nein! er hat uns eine getreue Beschreibung der Umstände geliefert, die eine Ceremonie der Kirche zu begleiten pflegen.

So wenig ich diese Wahl billigen kann, so sehr bewundere ich die mahlerische Anordnung in diesem Bilde. Die Figuren sind vortrefflich zusammen gruppirt, sie hängen sehr gut zusammen, und jede einzelne ist mit großer Weisheit gestellt. Man bemerkt durchaus schöne Köpfe, und gute Verhältnisse, in der Zeichnung des Nackenden. Die Gewänder sind gut gedacht, nur zu ängstlich und trocken ausgeführt. Die Färbung ist wie gewöhnlich verblichen und düster. Bey dem Helldunklen hat der Künstler nicht die Natur zu Rathe gezogen; sonst würde er den Abglanz oder den Schein der Fackel angedeutet haben, die der Acolyth in Händen trägt, und deren Licht gegenwärtig nur einen hellen Fleck macht.

Schon in diesem Bilde finde ich einen Beweis von Poussins wahrer Schwaßhaftigkeit im Hererzählen desjenigen, was einem jeden deutlich war. Wen wird die Handlung selbst nicht darauf führen, daß hier ein Christ stirbt? Inzwischen Poussin war damit nicht zufrieden: er mahlt ein Schild an die Wand mit dem Anagramm ✠ pro Christo: den christlichen Streiter anzuzeigen.

Ich weiß inzwischen nicht mehr genau, ob dieser Zug sich auf unserm Bilde, oder auf der Wiederholung desselben Sujets in Paris befindet.

St. Johannes tauft das Volk im Jordan.

Das Sujet scheint keines sehr interessanten und abwechseln-

wechselnden Ausdrucks fähig, es kann hauptsächlich nur die Gelegenheit darbieten, einige academische Figuren zusammen zu gruppiren. Diese finden wir hier gut benutzet, auch einige ausdrucksvolle Köpfe: z. E. den Kopf des Pharisäers. Nur wird man die Figur wegwünschen, die das Ungeziefer von dem Gewande sucht. Sie paßt auf keine Weise in die Vorstellung einer so heiligen Handlung: sie ist unschicklich.[9])

Die Zeichnung hat das Verdienst der Beobachtung richtiger Verhältnisse. Ueber Färbung und Helldunkles kann man nicht mehr urtheilen. Die Landschaft ist gut gedacht.

Die Taufe Christi. Ist es schicklich, ja! ist es nur wahrscheinlich, daß einige der Umstehenden, die sich taufen lassen wollen, das Hemd und die Strümpfe abziehen, während daß andere über die Herabsendung des heiligen Geistes, über die Stimme, die sich vom Himmel hören läßt, in Erstaunen bis zur schweigenden Anbetung des Unbegreiflichen gerathen? Ich bin mit der Erfindung und dem Ausdruck dieses Bildes im Ganzen höchst unzufrieden. Die Engel, die dem Heiland dienen, sind verworfene Sclaven, deren einer mit affektirter Dienstgeflissenheit sehr zierlich den Saum seines Kleides auffaßt, damit es nicht ins Wasser tauche. Der Christ und der heilige Johannes sind beide nicht edel

9) Das Gewand ist ein leinenes Hemd nach heutiger Form. Wer über historische Wahrheit chicaniren wollte!

genung. Die Menschen, an denen der Künstler wahres Erstaunen ausdrücken wollte, spielen es nur durch übertriebene Gebärden. Inzwischen giebt es auch einzelne schöne Figuren auf diesem Bilde. Hieher gehört der Mann, der anbetet, und in dessen Schooße sich ein schüchternes Kind verbirgt.

Die mahlerische Anordnung dieses Bildes ist schön. Die Gewänder sind gut gedacht, aber trocken ausgeführt. Man merkt ihnen zu sehr den Gliedermann an.

Die Ehe, unter dem Bilde der Einsegnung des heil. Josephs und der Maria. Was dem Poussin oft zu wiederfahren pflegte, ist ihm auch hier wiederfahren: Die beiden Hauptfiguren Josephs und der Maria sind am wenigsten schön, und am unbedeutendsten im Ausdruck. Unter den Zuschauern giebt es viel schönere und viel interessantere Figuren. Vorzüglich wird man den Ausdruck andächtiger Theilnehmung in der alten Anna, und der Neugierde in einigen jungen Mädchen mit Gefallen bemerken.

Allein das Hauptverdienst dieses Gemähldes besteht in der vortrefflichen Anordnung. Es wimmelt von Figuren, und dennoch nicht die geringste Unordnung; überall schön zusammen gruppirte Partien, die sich wieder zu einem schönen Ganzen vereinigen. Es fehlt auch nicht an schönen Köpfen und Stellungen.

Die Drapperien sind sehr gut gedacht, aber auch hier zu ängstlich nach den Falten copirt, in die der Meister sie über den Gliedermann gekniffen hatte.

Die

Die Firmelung. Der Künstler hat uns ein angenehmes Bild von kindlich schüchterner Anbetung, und weiblicher Frömmigkeit geliefert, und dadurch ungefähr die Forderungen erfüllt, die wir an ein Sujet machen können, das eines höheren Interesses nicht fähig scheint. Die Episode des Kindes, das sich vor dem Priester fürchtet, und dem die Mutter Muth einspricht, ist natürlich und wahr. Die Anordnung ist auch hier zu loben, so wie die Wahl der Köpfe, der Wurf der Gewänder, die guten Verhältnisse: Aber die eckigten steifen Falten, die Härte in den Umrissen, das Schwerfällige der Figuren überhaupt, und die düstere Färbung sind auch hier, als gewöhnliche Fehler unsers Meisters, zu tadeln. Das Helldunkle ist schlecht beobachtet.

Die Priesterweihe. Der Christ übergiebt dem Apostel Petrus die Schlüssel des Himmels. Poussin hat hier wieder gezeigt, daß ihm poetische Erfindung, als ein Talent das sich immer gleich bleibt, nicht eigen war. Wie hätte er sonst bei einer Handlung, die für alle Apostel so interessant war, weil einem unter ihnen ein so großer Vorzug vor den übrigen eingeräumet wurde, den einen Apostel hinter die andern sich auf die Knie werfen lassen können, so daß diese ihm den Anblick des Vorganges gänzlich entziehen? Die Gruppe ward dadurch pyramidal, aber die Wahrheit des Ausdrucks gieng darüber verlohren. Man vergleiche mit diesem Gemählde die Vorstellung eben dieser Handlung von Raphael in dem Pallast zu Hamptoncourt.

Welcher Unterschied! Dort zeigt jede Figur denjenigen Affekt, den der Charakter rechtfertiget. Aufmerksamkeit, freudigen Antheil, stillen verbissenen Neid, Ausbruch des Zorns u. s. w. Hier sind mehrere Apostel bloße Zuschauer, andere ganz uninteressirt bei dem, was sie wenigstens durch die Neuheit des Vorfalls interessiren sollte. Der Christ hat die Figur eines schönen Jünglings, aber sein Kopf ist ohne Ausdruck. Inzwischen verdient die Gruppe, in welcher der sanfte theilnehmende Johannes mit dem erstaunten Andreas und dem neidischen Judas contrastirt, allerdings unsern Beifall. Nur wünschte ich, der Künstler hätte bei dem letzten außer der bleichen Gesichtsfarbe nicht noch das ekelhafte brennende Haar so auffallend herausgehoben. Uebrigens hat dies Bild die gewöhnlichen Fehler und Vorzüge unsers Meisters.

Warnung für den Mißbrauch, Verworfenheit der Seele durch einen sehr entstellten Körper zu bezeichnen.

Bei Gelegenheit der Figur des Judas, die der Künstler bis zur Carricatur häßlich vorgestellt hat, muß ich vor einem Mißbrauch warnen, der sich nur gar zu sehr eingeschlichen zu haben scheint. Unter dem Vorwande des Ausdrucks, in der Idee daß der Körper das Gepräge der Häßlichkeit der Seele an sich tragen müsse, liefern uns die Künstler unter der Fahne des Leonardo da Vinci gemeiniglich entstellte Bildungen, die entweder Ekel oder Lachen erwecken. Nie kann die Verbindlichkeit, die Schönheit dem Ausdruck aufzuopfern, so weit ausgedehnt werden, daß man uns unleidliche Formen vorstellen dürfe. Denn die unangenehme Empfindung eines widrigen Ausdrucks wird das

angenehme Gefühl, das aus Gewahrnehmung des Wahren entsteht, weit überwiegen.

Der Ausdruck einer verworfenen Seele liegt weit mehr in den beweglichen Theilen des Körpers, als in den festen. Man wird nicht allein alle schönen Seelen in einem entstellten Körper durch Reproduction ihrer körperlichen Fehler in einer scheußlichen Rolle beleidigen, man wird auch gegen die Erfahrung handeln, die uns oft die schlechtesten Menschen unter angenehmen Gestalten zeigt. Ja! oft ist es gerade zu unwahrscheinlich, daß eine Seele, die auf eine so auffallende Art am Körper gezeichnet ist, sich das Vertrauen der mithandelnden Personen habe erwerben können, z. E. im Judas Ischarioth. Ich verlange keine Schönheiten, nur gleichgültige Gestalten, die durch ihre festen Theile nicht beleidigen, und durch ihre beweglichen die Verworfenheit ihres Charakters deutlich genung an den Tag legen.

Ich weiß, daß dies viel schwerer ist, als Carricaturen zu mahlen, ich weiß, daß ein sehr feines Gefühl dazu gehört, den Punkt zu treffen, wo Ausdruck mit dem Gesetz: nichts Widriges darzustellen, zusammentrifft. Aber so lange wir den Kopf des Caracalla im Pallast Farnese, die Köpfe eines Raphaels, und das Höchste der Kunst in diesem Stücke, die Köpfe des Paris, die sich auf uns erhalten haben, bewundern, so lange dürfen wir an der Möglichkeit nicht verzweifeln.

Das heilige Abendmahl ist wahrscheinlich nur eine Copie. Inzwischen sieht man auch schon der Copie an, daß das Original schlecht angeordnet gewesen seyn müsse. Die Figuren sind zu symmetrisch neben einander gereihet.

Die Buße. Die reuige Magdalena zu den Füßen Christi in dem Hause des Pharisäers. Gleichfalls eine Copie, in der man jedoch eine bessere Anordnung wiederfindet.

Villa Pamfili.

An der äußern Seite des Hauses sind mehrere Basreliefs eingemauert, die aber nicht außerordentlich sind. [1])

In den Souterrains.

† Die Plafonds sind mit Stuccaturarbeiten gezieret, zu denen Algardi die Zeichnungen hergegeben hat, die unter seiner Aufsicht ausgeführet sind.

Sie stellen Arabesken mit untergemischten Basreliefs vor, und ob sie gleich nur leicht weggearbeitet sind, so füllen sie doch ihre Bestimmung hinreichend aus. Ueberhaupt kann man sie als Muster von Decorationen dieser Art betrachten. Sie sind nicht verschwendet, und nicht sehr erhoben gearbeitet.

Man findet hier viel Statuen und Basreliefs. Die besten sind:

Jacob, der mit dem Engel ringt, Gruppe, ein ganz rundes Werk aus der Schule des Algardi, mittelmäßig.

† Ein schöner Genius, Hände und Arme gut ergänzt.

Ein

1) Die drei vom Hrn. Volkmann angeführten, als der sogenannte Papirius mit der Mutter, nach der Gruppe in der Villa Ludovisi, Mars und Venus, nach der Gruppe in der Villa Borgheſe, und die sogenannte Vermählung oder Alceste und Hercules sind neu.

Ein Sarcophag mit der Jagd des Meleagers.

Ein anderer mit der Fabel des Endymion. Beide von mittelmäßiger Ausführung.

Eine weibliche Figur als Ceres restaurirt.

* * *

Oben im ersten Geschoß.

Erstes Zimmer.

† Ein schöner Kopf des Jupiter Serapis.[2] Er ist colossal.

† Der Duca Pamfili und seine Gemahlin Olympia von Algardi. Beide Köpfe haben viel Charakter und Wahrheit, sonderlich der letzte.

† Ein schönes Kind mit den päbstlichen Insignien, von eben diesem Meister.

† Kopf eines schönen Genius, den man Antinous nennt.

Venus mit dem aufgesetzten Kopfe einer Julia di Tito.

† Kopf des Pabsts Pamfili in Bronze von Algardi.

* * *

Zweites Zimmer.

Eine Vestalin.
Ein Apollino.
Ein kleiner Marsyas.

Drit-

2) Winkelmann, G. d. K. S. 291.

Drittes Zimmer.

† Der sogenannte Clodius, dessen Arme neu sind. Der Kopf, der dieser Statue gehört, hat wirklich wie Winkelmann sehr richtig bemerkt,[3]) in Ansehung der Haare Aehnlichkeit mit der vermeinten Mutter des Papirius, oder Elektra in der Villa Ludovisi. Auch finden sich Spuren von Brüsten. Das Gewand ist sehr schön.[4])

Julia Severi sonst auch Julia Pia genannt.

Im vierten.

Unter den hier befindlichen Statuen ist nichts Erhebliches.

Ein Bildniß eines jungen Mädchens. Nur angelegt, aber gut, und vielleicht vom Tizian.

Triumph des Bacchus, Zeichnung von Giulio Romano.

Die Verfertigung des Kreuzes, eine Zeichnung, die man dem Raphael beilegt.

Im fünften.

† Eine schöne Büste der älteren Faustina.

† Ein schöner stehender Hermaphrodit. Kopf und Arme neu.

In

3) Winkelmann, G. d. K. S. 806.

4) Der Abbate Visconti Museo Clementino, T. I. tav. 30. p. 62. behauptet: Diese Figur stelle einen Hercules in Weiberkleidern vor.

In einer Rotunda sind die Statuen alle modern und mittelmäßig.

Im zweiten Geschoß.

Marcus Aurelius.

Eine sogenannte Präfica.

Eine große Landschaft von Michael Angelo Cerquozzi.

† Amor als Hercules. Arm und Beine sind ergänzt. Der Leib hat sehr viel Verdienst.

Ein kleiner Bacchus von Rosso d'Egitto.

In einem andern Zimmer.

Eine liegende Venus, die dem Tizian zugeschrieben wird, viel wahrscheinlicher aber von Paduanino ist.

Psyche und Amor, ein mittelmäßiges Gemählde von Guido Cagnacci.

In dem Garten stehen viele Statuen, von denen aber wenige Aufmerksamkeit verdienen.[5])

5) Das Basrelief mit der Figur und der Inschrift: Battoni, von der Winkelmann S. 859. redet, findet sich bei einem Nebengebäude. Es ist kaum noch die Spur einer menschlichen Figur darauf zu erkennen.

Den Sclaven, der wie Seneca in der Villa Borghese gestaltet seyn soll, und von dem Winkelmann S. 811. redet, steht jetzt im Museo Clementino.

Pallast Mattei.

An den Wänden der innern Seite des Gebäudes nach dem Hofe zu, sind eine Menge von Basreliefs eingemauert, welche Aufmerksamkeit verdienen.

Ein Paar Männer, die einen Ochsen zum Opfer führen. Figuren in Lebensgröße.

Zwei Bacchanalien, mit vortrefflich gezeichneten Figuren. Die Ausführung ist mit Liebe besorgt.

Ein Opferzug Aegyptisch-Griechischer Priester.

Eine Löwenjagd des Kaisers Commodus.

Andere Jagden nach wilden Schweinen ꝛc.

Die Musen, Apollo und Minerva. Apollo scheint das Portrait eines Kaisers zu seyn.

Ein Proserpinenraub.

Die Jagd des Meleagers.

Ajax und Cassandra.

Der Fußgänger in Rom kann durch den Hof dieses Pallasts einen Richtweg nehmen, und der Liebhaber wird diesen nicht leicht versäumen, weil er im Vorübergehen einige Blicke auf diese Basreliefs werfen kann. Sie gehören unter die besten von Rom, und dienen dazu, das Auge an den guten Stil der Alten zu gewöhnen.

Solche Gelegenheiten, wo man beinahe wider seinen Willen mit jedem Schritt auf etwas stößt, das den Sinn des Schönen zu erweitern und zu schärfen

im Stande ist, findet man nur in Rom, und vorzüglich dann, wann der Liebhaber nicht zu bequem und zu verzärtelt ist, um zu Fuß seine Reisen in die Pallästе und Kirchen anzustellen.

Die Verzierung der Mauern mit Basreliefs ist gewiß wider den guten Geschmack in der Architektur, und den Kunstwerken selbst nicht vortheilhaft, weil sie dadurch zu weit vom Auge fortgerückt werden. Allein in dem gegenwärtigen Falle sind wir ihr einigen Dank schuldig; denn durch sie sind die Basreliefs von dem Pallaste auf gewisse Weise unzertrennlich geworden, und die Besitzer haben Bedenken getragen, Stücke, die dem Anblick aller Vorübergehenden ausgesetzt waren, mit ihren übrigen beweglicheren Schätzen zu Gelde zu machen.

Von den antiken Statuen, woran dieser Pallast ehemals so reich war, ist zwar vieles ins Museum Clementinum gekommen, und daher für den Liebhaber nicht verlohren, vieles aber ist auch an Engelländer und andere Fremde verkauft, um in einsamen und entlegenen Landgütern zu modern.

Die merkwürdigsten Stücke unter den noch vorhandenen sind:

Vier Säulen, deren Capitäler Fruchtkörbe bilden.

Eine Pallas.

Die Göttin des Ueberflusses. Die Attribute, die ihr den Nahmen gegeben haben, sind neu.

Vier antike Sessel, drei von Parischem Marmor, einer von Basalt, mit Küssen von eben der Materie.

Einige

Einige schöne Bruchstücke.

† Ein berühmter Kopf des Cicero, interessanter der Schönheit wegen als des Nahmens. Denn dieser ist großen Zweifeln unterworfen, und hat seinen ganzen Grund in der Warze, die in Gestalt einer Erbse (Cicer) der Backe eingesetzet ist. Die Vorfahren des großen Marcus Tullius haben zwar daher ihren Familiennahmen erhalten, allein wir finden keine Nachricht, daß er dergleichen selbst gehabt habe. Berühmter Kopf des Cicero.

Mahlereien.

Ich übergehe im ersten und zweiten Zimmer zwei Plafonds, die wahrscheinlich von Crespi oder Passignano und Pomerancio gemahlt sind, um ein Staffeleigemählde von Carravaggio: Die heilige Martha und Magdalena, anzuzeigen.

Im dritten Zimmer: Ein heiliger Hieronymus von Muziano.

Eine Hirtenanbetung von Pasqualino Rossi.

Im vierten: Joseph und Potiphars Weib, am Plafond, von Lanfranco.

Judas verräth den Christ mit einem Kuß, von Carravaggio. Andere sagen von Honthorst, welches weniger wahrscheinlich ist.

Fünftes Zimmer: Joseph im Gefängnisse mit Pharaons Hofbedienten, am Plafond, von Lanfranco.

† Ein heiliger Petrus, schöner Kopf, von Guido.

Der Christ und der heilige Petrus von Baroccio.

Eine heilige Familie. Man sagt vom Parmesan. Sie scheint für diesen Meister zu schlecht zu seyn.

Gallerie. Der Plafond stellt mehrere Sujets aus der Geschichte des Salomo vor. Man legt ihn dem P. da Cortona bei: Mengs soll ihn dem Gobbo da Cortona zugeschrieben haben. Die beiden mittelsten Stücke: die Königin von Saba, und Salomons Abgötterei haben viel von des erstbenannten Künstlers Manier, und einiges Verdienst.

Gebt dem Cäsar was des Cäsars ist, und

Der heil. Petrus, der den heil. Paulus zum letzten Mal umarmt, da beide zum Richtplatz abgeführt werden. Zwei Gemählde aus der ersten Manier des Rubens.

Christus lehrt als Knabe im Tempel von Carravaggio. Ein Bild mit wahren Köpfen.

Eine Hirtenanbetung von P. da Cortona, sehr beschädigt.

Das Opfer Isaacs, man sagt, von Guido. Besser, aus der Bolognesischen Schule.

† Die Einsetzung des heiligen Abendmahls von Valentin. Eins der besten Gemählde, die ich von diesem Meister kenne. Es ist voll Wahrheit, und von dem pikantesten Effekt. Aber freilich, Charakter und Formen sind äußerst schlecht gewählt.

† Die

† **Die Ehebrecherin von P. da Cortona.** Unstreitig das schönste Gemählde in dieser Gallerie, und wenn ich es sagen darf, unter denen, die dieser Meister je hervorgebracht hat.

Die Ehebrecherin, von P. da Cortona.

Es ist wahr, die Composition verdient wenig Lob. Man wird sich der Begebenheit, die hier vorgestellt ist, erinnern. „Die Schriftgelehrten „und Pharisäer brachten ein Weib zu Christo, das „des Ehebruchs überführt war, und sprachen um „ihn zu versuchen: Moses hat im Gesetz geboten, „eine überführte Ehebrecherin zu steinigen. Was „sagst du? Christus bückte sich nieder, und schrieb „auf die Erde. Als sie nun anhielten ihn zu fragen, „richtete er sich auf, und sprach zu ihnen: Wer unter „euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf „sie, und bückte sich nieder und schrieb auf die Erde. „Da sie aber das hörten, giengen sie hinaus von ihrem „Gewissen überzeuget ꝛc.“

Dies Sujet ist des reichen, abwechselnden, deutlichen Ausdrucks wegen, zu dem es Anlaß giebt, äußerst vortheilhaft für die Mahlerei. Die reuige Angst in der Sünderin, die Beschämung, der laute und verbissene Aerger in den Pharisäern, der Ausdruck der Hoheit und der Milde im Christus, machen unter andern die Vorstellung dieser heiligen Geschichte von Agostino Carraccio im Pallast Zampieri zu Bologna, zu einem der interessantesten Bilder.

Der Ausdruck in dem schuldigen Weibe ist auch unserm Künstler vortrefflich geglückt. Der bloße Anblick ihrer Gestalt enthält die völlige Entschuldigung ihres Fehltritts. Mit so viel Reizen die ganze Ver-

führungskunst der Männer aufzubieten, mit so viel Ahndung einer brennenden Einbildungskraft und eines weichen Herzens in jedem ihrer Züge, wie büßt der gesenkte Blick und die zitternde Lefze den unglücklichen Augenblick, den ersten und einzigen vielleicht, in dem sie schwach war. Hier ist keine gewöhnliche Sünderin werden wir uns sagen

— Cette ame qui s'accuse,
Fût foible fût coupable et non pas sans excuse.

Wer sollte es aber nun glauben, daß der Künstler, statt den Christus aufgerichtet mit warnender aufgehobener Hand und vorgestrecktem Arme vorzustellen — Eine Aktion mit der er beim Carraccio die Worte begleitet: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie: — ihn sich niederbücken, auf die Erde würde haben schreiben lassen. Diese Stellung nimmt seiner Gestalt, die ohnehin nicht die edelste ist, alle Würde und Hoheit.

Ueberhaupt ist der Augenblick vor der Antwort Christi unglücklich gewählt. Er motivirt nur den einfachen wenig interessanten Ausdruck der Neugierde in den Pharisäern; und die Art wie er dargestellt wird, ist gar lächerlich: Sie setzen Brillen auf, das Geschriebene zu lesen.

Aber diese Fehler in dem Gedanken werden durch große Schönheiten in der Ausführung wieder eingebracht. An Kraft der Farben, und an pikanter Wirkung des Helldunkeln kömmt es den besten Gemählden des Guercino bei. Die mahlerische Anordnung ist bei unserm Meister immer vortrefflich, und der eigenthümliche Reiz seines Pinsels, das Duftige,

das

das Verblasene der Behandlung, zeigt sich hier in aller seiner Lieblichkeit.

Mengs schätzte dies Gemählde sehr hoch, und kam oft hieher, es zu betrachten.

In einem andern Zimmer.

Ein Plafond von Domenichino, oder wie andere sagen von Albano. Er stellet den Traum Jacobs von der Himmelsleiter vor. Die Engel haben reizende Köpfe, und die Gewänder sind gut gedacht.

Im Nebenzimmer.

† Rahel und Jacob beim Brunnen. Dieser Plafond ist ganz ungezweifelt von Domenichino, aber aus seiner ersten Manier. Schön sind beide Figuren nicht, aber gefällig durch den Ausdruck naiver Unschuld, der diesem Künstler besonders glückte. Rund herum sind Academische Figuren und Verzierungen grau in grau, und in einem guten Geschmack gemahlt.

Villa Olgiati,

welche jetzt dem Russischen Consul Santini zugehöret.

Mahlereien von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meisters.

Dies war der Ort, an dem Raphael zuweilen in den Armen der Liebe von seinen Arbeiten in der Kunst ausruhete: Von einer Beschäfftigung, der er unzählige Reize abborgte, den Genuß der Muse zu erhöhn.

In einem der Zimmer dieses Pallasts findet man Mahlereien, die von Raphaels Schülern nach den Zeichnungen ihres Meisters ausgeführet, und von ihm hin und wieder retouchiret sind. Sie bestehen in drei Gemählden, umgeben von Arabesken mit untergemischten Figuren.

† Das erste dieser Gemählde stellet die Hochzeit der Roxane und des Alexanders vor. Es läßt sich nichts Reizenderes als diese Composition denken. Amor und Hymen führen den Alexander zur Roxane, die auf ihrem Brautbette sitzt. Er bietet ihr die Krone an, die sie mit schüchterner Bescheidenheit nicht anzunehmen wagt. Mehrere Amorinen haben sich seiner Waffen bemächtiget, einige schleppen seine Lanze, andere tragen einen ihrer Brüder auf seinem Schilde. Ein kleiner Amor hat sich in den Panzer gesteckt, und kriecht mit dieser Last wie eine Schnecke fort. Die Anordnung ist sehr gut, und der Ausdruck wie gewöhnlich vortrefflich. Inzwischen lassen einige Incorrektionen, und der Mangel

an

an Bestimmtheit in der Zeichnung, auf die Ausführung dieses Bildes durch einen der Schüler des Raphaels schließen.

Das Gemählde gegen über stellet einige Männer und Weiber vor, die, während daß Amor schläft, seine Pfeile gegen eine Scheibe verschießen, die an eine männliche Herme angelehnet ist. Viele unter diesen Figuren schweben in der Luft. Es hält schwer, die Bedeutung dieses Bildes zu errathen. Die einzelnen Figuren haben die sweltesten und schönsten Umrisse.

Das dritte stellet Roxane an ihrer Toilette vor; ihre Weiber bringen ihr Gefäße mit Blumen.

Außer diesen drei Gemählden mit weitläuftigern Compositionen findet man mehrere einzelne Figuren in die Arabesken hineingewebt.

Angefüllt mit dem Gegenstande, dem dieser Ort geheiligt war, hat der Künstler das Bild seiner Geliebten in mehreren verschiedenen Stellungen dargestellt. Schade! daß ihre Gesichtsbildung nicht den Charakter sanfter Feinheit an sich trägt, die man dem Frauenzimmer zutrauen sollte, an die sich Raphaels Herz zu hängen im Stande war.

Die übrigen Figuren sind eben so viel Träume einer süß schwärmenden Einbildungskraft. Bald Sirenen, deren Schwänze sich in Blumen endigen, bald Männer, die leicht über Blumenstengel wegschlüpfen. Dann wieder Amorinen mit verschiedenen

Spielen beschäfftiget. Einige derselben wiegen sich auf Schaukeln, andere bändigen muthige Rosse, die ihre losen Brüder durch geschwänkte Fahnen scheu machen. Kurz! alles kündiget den Ort der Freuden eines Mannes an, der auch die kleinsten durch die Feinheit seiner Empfindungen aufzufassen, und durch den Reiz der Einbildungskraft zu erhöhen wußte.

Pallast

Pallast Barberini.

Souterrains.

Erstes Zimmer.

† Septimius Severus von Bronze. Arme und Füße neu.

Hippolytus und Atalanta von Marmor; Figuren unter Lebensgröße. Nur der Torso ist an beiden Statuen alt, und dieser ist an beiden schön.

Eine kleine Figur. Die Extremitäten von Bronze, neu: Das Gewand von Alabaster, alt.

† Kopf des Septimius Severus, und des Hadrian im jugendlichen Alter. Beide von Bronze.

Zweites Zimmer.

Unter mehreren Kindern, auch eins mit Halbstiefeln. Diese mit der untern Hälfte des Körpers sind alt. Der Kopf ist neu. Man glaubt, der Körper habe zur Statue des Kaisers Caligula im Knaben-Alter gehört.

Ein anderes mit einem Vogel in der Hand, scheint eine Copie nach dem Kinde im Pallast Borgheſe zu seyn.

Hygea und Aesculap.

Zwei Sarcophagen mit liegenden Figuren, die eine stellt den Bacchus (Kopf und Arme modern) die andere eine Frauensperson vor. An diesem

letzten

letzten ist ein Basrelief mit Bacchantinnen befindlich.

Eine kleine Muse oberhalb der Hüften umgürtet.

Büste des Pythagoras.

† Eine Büste einer Dame, aus dem Hause Barberini von Bernini. Die Arbeit ist daran zum Erstaunen besorgt.

Venus Victrix, Juno und Diana. An allen diesen drei Statuen sind die Köpfe neu. Die Juno ist die vorzüglichste: an dieser ist die Drapperie vortrefflich.

Ein Silen scheint modern.

* * *

Saal.

Marc Aurel, eine Statue, an der Füße und Arme neu sind.

August.

† Eine große griechische Isis mit dem Harpocrates, schön, obgleich mit derjenigen, die auf dem Capitol befindlich ist, nicht zu vergleichen. Sie trägt auf dem Haupte einen halben Mond, einen Cirkel und zwei Federn. Dies kann aber auch ein neuer Zusatz seyn. Ein Schleier mit Franzen fällt ihr vom Hinterkopfe auf die Schultern. Sie trägt einen Unterrock und ein Oberkleid, das nur bis auf die Knie herunter geht; dieses ist wie gewöhnlich mit den Zipfeln auf der Brust zusammen gebunden.

Viele Büsten, unter denen einige modern sind. Unter den letzten bemerke man eine Nonne.

Der

Der Christ als Kind auf dem Kreuze schlafend. Schule des Bernini. Der Kopf ist schön und wahr. Aber der Körper ein wenig wassersüchtig.

Ein Held mit Aepfeln in der Hand auf dem Rücken; als Paris ergänzt: Arme und Füße neu.

Basreliefs mit Bacchantinnen, schön.

Alexander Farnese zu Pferde, kleines Modell in Bronze von der Statue, die zu Piacenz steht.

* * *

Zweiter Saal.

Eine Frau mit dem Schleier. Sie hat mit einer Faustina Aehnlichkeit.

† Schöne colossalische Muse, von der Winkelmann redet.[1]) Ihre Augen sind ausgehöhlt. Der Kopf ist voll edeln Ausdrucks, auch die Stellung hat etwas Ehrwürdiges. Die Falten fallen senkrecht, Zeichen eines sehr alten Stils. Sie hält eine Leier, die größestentheils alt ist. Nur der rechte Arm und die Finger, mit der sie die Leier hält, sind neu.

Eine andere drappirte Muse, schön aber beschädigt.

Mehrere Büsten, unter denen eine Juno in colossaler Größe, mit einem Diadem und einer Löwenhaut, die vorzüglichste ist.

Ein junger Mensch im Bade, Kopf neu.

Eine Gruppe auf einander liegender Kinder, schlecht.

Zimmer

1) Winkelmann, G. d. K. W. E. S. 638.

Zimmer zur Seite.

Eine Menge neuerer Büsten, in Marmor, gebrannter Erde und Bronze. Einige derselben sind sehr schön.

An Statuen.

Eine schlafende Diana. St. Sebastian: wahrscheinlich aus der Schule des Bernini.

Mehrere Sarcophagen: unter andern eins mit Musen, die Federn auf dem Kopfe tragen. Ein ähnliches findet man im Pallast Mattei.

Im folgenden.

Ein Bock mit einem neuen Kopfe.

Eine Ziege.

Ein Genius mit dem Füllhorn in Bronze. Der Stil ist Etruscisch. Das Füllhorn soll neu seyn, wie Winkelmann sagt.[2])

Eine sitzende Aegyptische Figur mit einem Rocke, der sich gleich einer Glocke erweitert. Winkelmann gedenkt ihrer.[3])

Osiris mit einem Sperberkopfe.[4])

Eine andere Aegyptische Gottheit in der Form, die man gemeiniglich dem Antinous zuschreibt.

† Ent-

2) Winkelm. G. d. K. S. 274.

3) Winkelm. G. d. K. S. 80.

4) Winkelm. G. d. K. S. 72.

† Entführung der Europa, ein antikes Mosaik. Es ist ziemlich fein. Es ward im Tempel des Glücks zu Palestrina gefunden. Die Begleiterinnen der Europa stehen am Ufer, und ihr Vater Agenor läuft herzu.[5])

In einem andern Zimmer.

† Venus mit einigen Amorinen, ein Gemählde al Fresco, welches man für alt ausgiebt. Winkelmann selbst erklärt es dafür.[6]) Er behauptet jedoch, es könne keine Venus vorstellen, weil die weibliche Figur Warzen auf den Brüsten habe.[7]) Man kömmt allgemein dahin überein, daß der Kopf der Venus von Carlo Maratti übermahlt und die Amorinen ihm hinzugefügt worden.[8]) Dürfte ich meiner Empfindung trauen, so würde ich das ganze Gemählde für neu, und aus der Florentinischen Schule halten. Obgleich die Gründe, womit ich diese Meinung unterstütze, sich besser fühlen als sagen lassen, so will ich doch den Betrachtenden hier auf die hängenden mit starken Warzen versehenen Brüste, auf die gezwungene Stellung, auf die gedreheten Finger, die ohne allen Grund auseinander gerissen und gespannt sind, endlich

Zwei antike Gemählde.

5) Winkelmann, G. d. K. S. 769.

6) G. d. K. S. 560.

7) G. d. K. S. 274.

8) So erklärt sich auch Winkelmann in den annotazioni sopra le Statue di Roma, welche den Briefen an einen Freund in Liefland beigedruckt sind. S. 68.

endlich auf die ganz ungewöhnlichen Verkürzungen aufmerksam machen.

† Eine sitzende Roma. Sie hält eine Victoria. Gleichfalls ein antikes Gemählde, über dessen Authenticität mir kein Zweifel übrig bleibt. Das Gewand ist gut geworfen, doch sind die Falten etwas steif, die Umrisse etwas hart: Die Farbe ist verblichen.

Zwei Basreliefs, deren eines den Raub der Proserpina vorstellt, und ungeachtet der Verstümmelungen schön ist.

Die drei Grazien, klein, scheinen von moderner Hand nach der Gruppe im Pallast Ruspoli copirt zu seyn.

Ein schöner Kopf Jupiters.

Büste des Bacchus von Bernini.

Eine andere des Apollo von demselben.

Ein schöner Kopf des Hercules.

Meleagers Begräbniß, ein Basrelief in gutem Stile.

Einige Personen, die bei einem Mausoleo versammelt sind. Basrelief.

Eine kleine Figur eines Athleten. Der Körper ist schön. Das übrige ist modern und mittelmäßig.

* * *

Letztes Zimmer.

Der schlafende Faun.

† Der schlafende Faun. Die beiden Beine und der eine Arm sind aus Stucco von Bernini ergänzt. Der Ausdruck des Schlafs ist unvergleichlich, übrigens ist die Natur roh und bäurisch, wie

es

es der Charakter dieser Gottheit mit sich bringt. Die Stellung ist sehr natürlich und wahr, und das Spiel der Muskeln vortrefflich. Diese Statue, welche ehemals auf dem Castel St. Angelo gestanden hat, ist bei der Belagerung der Gothen von den belagerten Römern zur Vertheidigung nebst andern auf die Feinde herunter geworfen, und demnächst bei Ausräumung des Grabens gefunden worden.

† Adonis mit dem wilden Schweine. Eine Gruppe des Giuf. Mazzoli Sinesi. [9]) Der Kopf ist lieblich, die Stellung aber gezwungen. Die Behandlung des Marmors ist äußerst delicat.

Mehrere Büsten, darunter ein Caracalla von Bronze, und eine Minerva.

Nero, von dem Winkelmann sagt, daß er neu sey. [10])

Ein schlafendes Kind al Fresco. Manier des Guido.

Ein Jäger, der ein Hirschkalb hält. Der Kopf ist neu.

Es hängen in diesen Zimmern auch eine Menge von Gemählden, bei denen ich mich jedoch nicht aufhalte, da der größte Theil derselben aus Copien zu bestehen scheint.

* * *

In unbewohnten Zimmern zur Seite standen zu meiner Zeit mehrere moderne Büsten.

Eine

9) Ein Schüler des Hercules Ferrata starb 1725.

10) Winkelm. G. d. K. S. 808.

Eine kleine Statue mit einem modernen Isiskopfe. Winkelmann [11]) hält sie des breiten Hauptbandes oder der Infula wegen, die auf die Schultern herunter fällt, für eine Vestalin.

Eine andere weibliche Statue, die einen Anubis hält, mit einem neuen Kopfe. [12])

Eine moderne Gruppe der Latona.

* * *

Schöner antiker Löwe.

Auf der Treppe, die zu den obern Zimmern führt, † ein in die Wand gemauerter colossalischer Löwe. Er erscheint jetzt als hocherhobene Arbeit, aber wahrscheinlich war er ehemals ganz rund, und wie Winkelmann [13]) glaubt, von einem Grabmale genommen. Ein höherer Ausdruck von Majestät und Stärke läßt sich nicht denken, und dennoch ist ein großer Theil der Schnauze und des Rachens neu.

* * *

Plafond des Pietro da Cortona.

In dem großen Saale, in den man zuerst tritt, hat Pietro da Cortona eine Decke gemahlt, die man für eine der ersten Frescomahlereien in der Welt hält. Als Plafond betrachtet, hat man Recht, dieser Decke einen vorzüglichen Werth beizulegen.

Sie soll den Triumph des Ruhms des Hauses Barberini darstellen. Die ganze Zusammensetzung besteht aus einer weitläuftigen Allegorie, die gemeiniglich folgendermaaßen entziffert wird.

In

11) G. d. K. S. 413.

12) Winkelm. G. d. K. S. 72.

13) G. d. K. S. 385.

In der Mitte der Decke wird das Barberinische Wappen durch die Tugenden in Gegenwart der Vorsehung, der Zeit, der Parzen, und der Ewigkeit, die mit Sternen gekrönt ist, in den Himmel gehoben. Zur Seite schleudert Minerva Donnerkeile auf die Titanen. Gegenüber stehen die Religion und der Glaube zwischen der Wollust und einem Silen. Weiterhin tödtet Hercules die Harpyen. In den Wolken schweben die Gerechtigkeit und der Ueberfluß, unten steht die Menschenliebe. Dann bemerkt man wieder die Werkstatt Vulkans, und außerdem den Frieden, welcher den Tempel des Krieges verschließet; Mars liegt an Ketten; die Fama verkündigt den Frieden.

Alle diese verschiedenen Vorstellungen erscheinen auf einer Fläche; an einander hängend, in einander greifend; ohne Zwischenraum, ohne irgend etwas, das für eine Abtheilung gelten könnte. Der Himmel öffnet sich, als das Barberinische Wappen sich nähert, und da zeigen sich diese Meteore.

Man preiset diesen Plafond als eine der reichsten Compositionen, die jemals aus einem Pinsel geflossen sind. Hat denn der Mahler, der ein Gemählde mit vielen Figuren ausstaffirt, einen wirklichen Anspruch auf unsere Dankbarkeit? Loben wir nicht die Weisheit eines Künstlers, der mit wenigen Figuren den vollständigen Ausdruck einer Handlung, ein leicht zu übersehendes Ganze liefert? Wird dasjenige, was wir an einem andern Orte über weitläuftige Werke in runder Bildhauerei festgesetzt haben, wo nicht seine völlige, doch eine verhältnißmäßige An-

Ob weitläuftige Compositionen der Mahlerei zuträglich und angemessen seyn mögen?

wendung auf Gemählde finden? Nicht allerdings! Das Mahlerische scheint eine merkliche Abwechselung von Stellungen, Gruppen u. s. w. zu verlangen, zu der man bei weitläuftigen Compositionen leichtere Veranlassung findet. Die Menschen lieben Aufzüge, Pomp, überhaupt zusammengedrängte Haufen von Menschen. Raphael hat uns gezeigt, daß Ausdruck und Zusammenhang sehr wohl mit einer Menge von handelnden Figuren bestehen könne: mithin erhöhet derjenige, welcher der Wahrheit und dem Interesse unbeschadet, mehrere vereinigte Menschen darstellt, unstreitig mein Vergnügen.

Localverhältnisse müssen hier freilich mit in Anschlag kommen, und die erste Sorge des Erfinders muß dahin gehen, solche Begebenheiten zur Darstellung zu wählen, an der viele Personen einen sichtbaren und natürlichen Antheil nehmen können. Denn sonst werden viele müßige Personen, die nur zur Ausfüllung der Fläche dienen, meine Aufmerksamkeit zerstreuen, und den Eindruck der wirklich thätigen Figuren schwächen. Wenn man daher einen Künstler der Sparsamkeit wegen lobt, so ist dies von Fällen zu verstehen, wo der Reichthum zur Verschwendung würde.

Plafonds scheinen der Größe des Feldes wegen, welches der Künstler auszufüllen hat, zu dergleichen weitläuftigen Compositionen besonders geschickt. Allein eine Menge von einzelnen Handlungen, die nur einer unsichtbaren Beziehung wegen an einen Ort zusammen gedränget sind, machen die vollgepfropfte Fläche noch keinesweges zu einem Ganzen.

Dies

Dies ist hier der Fall. Die Mahlereien des Pietro da Cortona enthalten eine Gallerie von Gemählden eines Meisters, denen nichts als der Rahme fehlt, um sich von einander abzusondern: und es scheint wirklich, der Rahme würde hier keinen unwesentlichen Dienst geleistet haben, theils um die unschickliche Durcheinanderwerfung heidnischer und christlicher Vorstellungen zu vermeiden; theils den Standort näher zu bestimmen, aus dem das Einzelne perspektivisch richtig, und doch nicht unförmlich erscheinen soll; überhaupt aber, um aller Verwirrung vorzubeugen. Die Allegorie hätte dadurch an Deutlichkeit nicht verlohren, weil das Mittelgemählde die Beziehung der übrigen Gemählde hinreichend würde angedeutet haben. Freilich wäre die Decke dann nur eine Gallerie geblieben, in der man zur Ehre des Besitzers Gemählde aufgestellt hätte, welche durch wirkliche Beispiele die abgezogenen Begriffe seiner Tugenden versinnlichen sollten; und jetzt sieht man den Himmel offen, man sieht eine Erscheinung. Aber welchen Himmel? In dem personificirte Abstracta christlicher und heidnischer Tugenden, sogar bestimmte Charaktere von Gottheiten, durcheinander schweben, und auf die abentheuerlichste Art!

Das Auge hat die größte Mühe, die einzelnen Vorstellungen auseinander zu trennen. Nirgends findet es Ruhe.

Ein Sturmwind scheint die Figuren an ihren Platz geworfen zu haben. Das Feuer des Mahlers zeigt sich in ungebändigter Einbildungskraft. Die Stellungen sind übertrieben: die Köpfe ohne Ausdruck

und unter einander sich alle ähnlich. Die Zeichnung hat mehrere Incorrektionen. Das Colorit, welches sehr gelitten hat, kann glänzend, kann gefällig gewesen seyn, aber wahr war es nie. Das Licht ist äußerst willkührlich, und nur in der Absicht zu blenden vertheilt. Kurz! das ganze Gemählde ist ein schöner Schein, hinreichend den Blick in die Höhe zu ziehen, aber nicht ihn anzuheften.

Vielleicht ist dies Alles, was man von einem Plafond verlangen darf, und betrachtet man diese Mahlereien mit gehöriger Rücksicht auf diese Bestimmung, so wird man der Fruchtbarkeit an geistreichen Erfindungen, der Leichtigkeit der Behandlung, und vorzüglich der perspektivischen Wirkung, die niemand besser verstand, als Pietro da Cortona, alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen müssen.

Möchte Pietro da Cortona doch nichts als Plafonds gemahlt haben! Dorthin gehört jenes wilde Feuer, jene handwerksmäßige Fertigkeit, welche die Italiener Spirito nennen, dort erwarten wir nur Schein, nur Schminke. Allein wenn wir Gemählde von ihm sehen, die auf nähere Prüfung berechtigt seyn sollten, so müssen wir ausrufen, was jener Spartaner dem Sophisten antwortete, welcher sich rühmte, seine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte: Beim Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst geben, deren Grund nicht Wahrheit sey!

Pietro da Cortona, und sein Stil.

Pietro Berettini ward 1596. zu Cortona gebohren, und lebte bis 1681. Er ist unstreitig der Stifter des falschen Geschmacks, der sich in der letzten

letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auszubreiten anfieng, bis in die Mitte des jetzigen allgemein fortgedauert hat, und bis jetzt noch nicht allgemein ausgerottet ist.

Die Carracci strebten nach Vereinigung aller Theile der Mahlerei, die ein Gemählde zu einem vollkommenen Ganzen machen können. Sie wollten nichts aufgeben, alles umfassen, was man sich in dem Ideale eines großen Mahlers vereinigt denken darf. Die Unmöglichkeit, diese Forderungen, die der Künstler an sich selbst macht, durch wirkliche Erfüllung zu befriedigen, sah Pietro da Cortona ein, allein er traf einen Ausweg, machte der Menge glauben, daß sie erfüllt wären, und betäubte durch ihren Beifall sein eigenes Gefühl, und das Gefühl weniger Kenner.

Wir haben vorhin dem Paolo Veronese einen ähnlichen Kunstgriff abgemerkt. Sophist für Sophist: Beide machten sich die Schwachheiten ihres Jahrhunderts zinsbar. Paolo bezauberte die gröbern Sinne eines Volks, das unter Sorge für Erwerb und Herrschsucht zur Ausbildung der feineren keine Zeit übrig behielt: Pietro brachte den Witz seiner Zeitgenossen in Schwingung, die zu gelehrt, um an bloßer Treue der Darstellung Unterhaltung zu finden, zu wenig aufgeklärt, um das Einfache zu schätzen, in der Mahlerei wie in der Poesie Concetti suchten. Herzen die das Bedeutungsvolle von dem Spitzfindigen, das Wahre von dem Schein, den Reiz von der Affektation zu unterscheiden wissen, sind von jeher seltener gewesen, als Augen, die geblendet

seyn mögen, oder Köpfe, die ihr Sümmchen von Kenntnissen durch Enträthselung verwickelter Erfindungen verzinsen wollen.

Jeder Künstler, der gegenwärtigen Ruf, Zuneigung der Großen, wohlbesetzte Tafeln, dem Bewußtseyn seiner Vollkommenheit, dem Beifall der Wenigen unter seinem Volke, die wirklich sehen und wägen, und die Meinung kommender Jahrhunderte bestimmen, vorzieht; der folge der Verfahrungsart des Paolo und Pietro, der schicke sich in den herrschenden Geschmack. Vielleicht ist dies allein wahre Klugheit des Weltbürgers, allein für das Beste der Künste ist zu wünschen, daß ihre Anhänger stets arglose Erdenbewohner bleiben mögen.

Alles was den Blick des Kenners auf einen Augenblick anzieht, und den unaufmerksamen Zuschauer gerade so viel Augenblicke unterhält als er unterhalten seyn will, findet sich in den Gemählden unsers Meisters. Allegorien, die das Herz leer lassen, aber den Witz beschäfftigen: eine Menge von Figuren, die einzeln unrichtig gezeichnet, doch im Ganzen durch keine auffallende Vernachläßigung der Verhältnisse beleidigen: Eine Anordnung, die den Regeln der poetischen Erfindung gemeiniglich zuwider, die mahlerische Wirkung trefflich unterstützt: Nur ein Kopf für jedes Alter, für jedes Geschlecht, aber dieser gefällig gewählt. Kein vollständiger Ausdruck, aber ein verständlicher durch übertriebene Gebärden. Ein Colorit das ohne wahr zu seyn, die Tafel hell, lieblich, und aus einem Tone färbt: Eine Beleuchtung endlich, die wenn sie gleich unerklärbare

klärbare Wege nimmt, doch immer dem Auge durch Abwechselung des Lichts und Schattens Unterhaltung gewährt.

Ich dächte ein Theil der zauberischen Künste wäre erklärt, wodurch das Blendwerk eines Pietro da Cortona den flüchtigen Beobachter anzieht.

Aber worin liegt das Geheimniß, welches zugleich den Künstler, den aufmerksamen Liebhaber, jener Fehler wegen, beschwichtiget. Denn wenn gleich das Mittelmäßige den großen Haufen anfangs stärker rührt, als das sehr Gute, weil es ihm näher ist; so verläßt er doch bald seine Creaturen, wenn der selbstständige Mann ihm versichert, daß er sich lächerlich machen würde, sich ihrer ferner anzunehmen.

Man mag sagen, was man will, das Vergnügen, welches die nachahmenden Künste dem denkendsten Kopfe gewähren, als Künste gewähren, hängt doch immer zum großen Theil von der Treue der Nachahmung, und von der Bewunderung der Geschicklichkeit des Künstlers ab. Wie natürlich! wie künstlich! ist ein Ausruf, der von dem: wie schön! noch ganz verschieden ist, und den gewiß der erste Anblick eines Blumenstraußes von van Huysum selbst einem Winkelmann, so voll sein Kopf auch immer von Idealen war, wird abgejagt haben.

Allein die Darstellung eines Vorwurfs, so baar wie wir ihn täglich in der Natur finden, wird unsere Aufmerksamkeit vorzüglich alsdann wenig fesseln, wenn wir schon mehrere ähnliche Nachbildungen kennen, und die Geschicklichkeit des Künstlers, sollte er auch noch so viel Aufwand derselben gemacht haben,

wird uns nach einer gewissen Folge guter Nachahmer, wenig mehr auffallen.

Bei einem Volke, das eine so versatile Einbildungskraft hat, als der Italiener, hat der Künstler keinen unbedeutenden Anspruch auf ihre Achtung, der ihnen schon gewöhnlich gewordene Vorstellungen in einem neuen Lichte zeigt, und dadurch zu gleicher Zeit ihre Aufmerksamkeit auf den Vorwurf selbst, und auf die Geschicklichkeit des Künstlers, der ihn hervorgebracht hat, geichsam zu verstählen weiß.

Erklärung des Worts: il Spirito in der Mahlerei.

Diese Neuheit verbunden mit der Gabe seine Geschicklichkeit recht fühlbar zu machen, ist es, was die Italiener mit dem Worte con Spirito von einem Werke, als höchstes Anrecht auf ihre Bewunderung rühmen.

Man sieht leicht, wohin das führt. Die Schwierigkeiten neu zu seyn, werden mit jedem Jahre größer. Man verfällt endlich auf solche Extravaganzen — daß es einem Carraccio, einem Mengs, durch Zurückführung auf Wahrheit, wieder neu zu werden glückt.

Das Gefühl der Geschicklichkeit des Künstlers hängt vorzüglich von der Leichtigkeit der Behandlung ab. Um leicht zu mahlen, wird man anfänglich nur unbestimmt, und hört damit auf zu klecksen.

So sieht man noch jetzt die Werke der neueren Napolitaner und Venetianer: und um eben so witzig zu sprechen, wie sie mahlen: — über das Geistreiche in ihren Erfindungen ist die gesunde Vernunft, und über das Geistreiche der Behandlung das Körperliche verlohren gegangen.

Pietro

Pietro da Cortona der erste Vorgänger auf diesem Wege zu gefallen, nachdem die Carracci und ihre Schüler an Wahrheit wieder gewöhnt hatten, ist noch nicht bis zum Abentheuerlichen vorgedrungen; und man kann daher noch gerecht seyn gegen den Aufwand von Erfindungskraft, und gegen die Leichtigkeit der Ausführung, die er in seinen Werken zeigt. Sie scheinen wie ein Hauch auf die Tafel geblasen. Dies nennen die Italiener il Sfumato, und dieser Vorzug hat neben der vortrefflichen mahlerischen Anordnung, den großen Kenntnissen der Linien-Perspektiv, und dem hellen, lieblichen, harmonischen Ton der Farbe, diesem Meister, selbst bei Kennern, das Lob des geistreichsten Handwerkers zu Wege gebracht.

Erklärung des Worts: il Sfumato.

Seine Gewänder sind in unbestimmte Falten, und vorzüglich die weißen in zu viel kleinliche, wie etwa Flor, gelegt. Daran kennt man ihn am leichtesten wieder. Doch! er ist sich stets so ähnlich, daß man keine Gefahr laufen wird, wenn man eins seiner Bilder gesehen hat, die übrigen zu verkennen.

* * *

In dem folgenden Saale.

Eine Copie der Transfiguration Raphaels. Die Köpfe sind ohne Charakter; die Zeichnung ist ohne Richtigkeit. Die Schatten sind nachgeschwärzt.

Mehrere Cartons zu Tapeten von Romanelli. Sie können auch von einem Schüler des Pietro da Cortona seyn.

Ein

Ein groſſes allegoriſches Gemählde. Es hat viel von Valentin.

Büſten: Vitellius Lucius Verus. Marcus Aurelius. Der Kaiſer Aelius. Julia di Tita.

† Ein ſogenannter Marcus Brutus, ſehr ſchön.

† Ein ſchöner Kopf eines jugendlichen Weibes, mit einer Hauptbinde.

Ein Pabſt.

An Statuen.

Ein junger ſchöner Hercules, die Arme modern.

Eine Amazone mit modernen Armen.

Mehrere weibliche Figuren, die als Ceres reſtaurirt ſind.

Zwei Kaiſerinnen, deren eine eine Fauſtina, die andere eine Plotina zu ſeyn ſcheint.

Ein kranker Faun, eine ekelhafte Vorſtellung von Bernini.

Eine Conſular-Statue, die zwei Büſten auf den Händen trägt. Man nennt ſie den ältern Brutus mit den Söhnen. Sie iſt mittelmäßig.

* * *

In einem andern Saale.

Zwei Gemählde von Romanelli. Das eine ſtellt ein Bacchanal, das andere ein Götterfeſt vor.

In einem daran stoßenden Zimmer.

† Die heilige Magdalena, eine halbe Figur von Guido. Man glaubt es sey eine Copie nach dem größern Gemählde in den obern Zimmern, aber es ist wahrscheinlicher eine Wiederholung desselben Gegenstandes von der eigenen Hand dieses Meisters: Denn einige Partien sind hier schöner, als in dem obern Gemählde. Der Ausdruck zerknirschter Reue ist vortrefflich. Die Zeichnung ist sehr fein, doch kann die linke Brust etwas zu tief liegen. Das Gewand scheint manierirt. Die Färbung fällt ins Graue.

† Die Spieler von Carravaggio. Dies Gemählde vereinigt viele Schönheiten. Ein Paar falsche Spieler betriegen einen dummen Neuling. Die Mine von Einfalt in dem letzten ist unvergleichlich. Einer der Schelme spielt mit ihm, und zieht hinten eine falsche Carte hervor, während daß sein Geselle, der hinter dem Betrogenen steht, ihm mit den Fingern die Zahlen der Carten desselben zeigt. Der Ausdruck ist vortrefflich, die Zeichnung gut, die Färbung kräftig, und das Helldunkle von sehr pikanter Wirkung. Die Spieler von Carravaggio.

Simson vom Calabrese, David vom Carravaggio.

H. Petrus, erste Manier des Guido.

Eine Lautenspielerin nach dem Originalgemählde des Carravaggio im Pallast Giustiniani.

† Ein Portrait Raphaels mit der Jahrzahl 1518. Es ist zweifelhaft, ob es von ihm sey. Inzwischen

zwischen bleibt es allemal ein schönes Gemählde, obgleich die Färbung sehr verblichen.

Carita, man legt sie dem Guido bei. Es könnte wohl eine Copie seyn.

Ein todter Christ, in der Verkürzung. Schule der Carracci.

† Jacob, dem Rahel zu trinken reicht, von Poussin. Die Anordnung dieses Gemählbes ist wie gewöhnlich, sehr gut. Die Weiber haben gute Formen. Die Figur Jacobs ist nicht edel genug, und die Gewänder sind zu gesucht. Die Färbung ist verblichen.

Zwei Brustbilder aus Tizians Schule.

Ein Kopf im Pelze, wahrscheinlich von Paul Veronese.

Ein schönes Bildniß eines Cardinals, von Scipio Gaetani.

† Angelika und Medor, zwei angenehme Figuren von Augustino Carraccio.

Heil. Hieronymus von Gerhard della notte oder Honthorst.

Zwei Skizzen von Poussin, aus der römischen Geschichte.

Opferung Isaacs, und eine heilige Catharina, vom Carravaggio.

Christ im Oehlgarten von Lanfranco.

Heil. Familie, angeblich von Albano.

In einem andern Zimmer.

Dädalus und Icarus von Guercino.

Drei alte Köpfe und ein Kind, das einen Apfel hält, aus der Venetianischen Schule.

Wohnzimmer des Prinzen.

† Esther und Ahasverus. Dies schöne Bild ist durch den Kupferstich des Strange bekannt geworden. Die Anordnung ist gut. Der Ausdruck der in Ohnmacht fallenden Esther, und des Schreckens der Frauen die sie umgeben, wahr, aber nicht edel. Der König sollte einen Ausdruck von Gutherzigkeit und Hoheit haben. Allein dieser ist misglückt, und zur kleinmüthigen Repräsentation herabgewürdiget. Die Färbung, die sehr gelitten hat, fällt ins Rothe. Das Helldunke ist der vorzüglichste Theil dieses Gemähldes. Esther und Ahasverus von Guercino.

† Tobias, der seinen Vater heilt. Wahrer, aber niedriger Ausdruck. Von Valentin.

Zimmer der Prinzessin.

Die Madonna, die über dem schlafenden Christ betet, nach dem Originalgemählde des Guido im Pallast Doria.

Heilige Familie von Carlo Maratti. Das Profil der Madonna ist reizend.

Wenn man sich auf die andere Seite des Pallasts wendet, so trifft man noch einige Zimmer an, in denen Gemählde hängen. Vielleicht sagt man von diesen dasjenige mit Recht, was man im Ganzen der Barberinischen Sammlung vorwirft: Daß viele gute Originale mit Copien ausgetauschet sind. Jedoch finden sich hier auch einige Originale, unter denen ich folgende auszeichne:

In einem Zimmer mit lauter Bildnissen.

† Eine Frau in schwarz gekleidet voller Wahrheit.

Ein alter Mann gleichfalls in schwarzer Kleidung. Sie scheinen beide aus der Venetianischen Schule zu seyn.

† Eine Hagar mit dem Engel von Andrea Sacchi, oder wie andere wollen, von Mola.

Ein heil. Hieronymus von Guercino.

Eine heilige Familie von Pietro da Cortona.

Jacob mit den Engeln, von Lanfranco.

Einige Bilder von Ciroferri, unter andern ein Opfer.

Einige andere von Camassei.[14])

In

14) Andreas Camassei, Schüler des Domenichino. S. d'Argensville. Man sucht ihn vergebens beim Fueßli.

In einem der Zimmer dieses Geschosses — ich will aber die Wahl haben, ob es nicht in einem der vorhergehenden auf der andern Seite sey — ist auch ein Plafond von Andreas Sacchi.[15])

* * *

Zimmer, in dessen Mitte ein Springbrunnen.

Rund um diesen Springbrunnen stehen einige Statuen, unter denen ich einen kleinen Priester der Cybele und ein Kind bemerke.

Die Priester der Cybele zeichnen sich aus, durch weibliche Formen, die ihre verschnittene Natur andeuten, durch die phrygische Kleidung, und den unbedeckten Unterleib.

Wiedererkennungszeichen eines Priesters der Cybele.

Auch

15) Ich gestehe mit meiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit, daß ich diesen Plafond übersehen habe. Ich bin auch von meinen Führern nie darauf aufmerksam gemacht worden, ob ich gleich diesen Pallast zu mehreren Malen besucht habe. Er soll mehrere auf der Erdkugel triumphirende Tugenden vorstellen, die den Inbegriff der göttlichen Weisheit des Pabstes ausgemacht haben. Richardson Descript. des tabl. etc. T. III. S. 264. spricht mit vielen Lobeserhebungen davon, und sagt: es sey eines der anziehendsten Werke, die er jemals gesehen habe; das Colorit zart und lieblich. Hingegen Volkmann, Historisch kritische Nachrichten, Th. 2. S. 285. behauptet: die Zusammensetzung sey sehr mittelmäßig, das Colorit schwach, das Ganze thue keine Wirkung, jedoch treffe man in einigen Köpfen einen guten Ausdruck an.

Auch sind in den Nischen der Wand Statuen und Büsten befindlich. Es schien mir nicht, daß etwas Außerordentliches darunter wäre.

* * *

Zimmer im obern Theile des Pallasts, welche zu meiner Zeit der Duca di Monte Libreto bewohnte.

In dem ersten Zimmer ist nichts Merkwürdiges anzutreffen.

* * *

In dem zweiten.

Tod des Germanicus von Poussin.

† Der Tod des Germanicus von Poussin.

Germanicus war vom Tiber an Kindes Statt angenommen. Er starb in Antiochia. Man glaubt, daß Tiber eifersüchtig auf seinen Ruhm, ihn durch einen gewissen Piso und dessen Weib Plancina habe vergiften lassen. Folgende Nachrichten von den letzten Stunden dieses großen Mannes liefert uns Tacitus.

„Als er sein Ende herankommen sah, beschwor „er seine Freunde, ihn an seinen Feinden, dem Piso „und dessen Weibe der Plancina wegen der empfind„lichen Kränkungen zu rächen, die er im Leben von „ihnen hatte erdulden müssen; und die Verrätherei „nicht ungeahndet zu lassen, mit der sie jetzt seinen „Tod auf die schändlichste Weise befördert hatten.

„Die erste Pflicht der Freundschaft, sprach er, „ist nicht den Abgeschiedenen mit müßigen Klagen zu „ehren, sondern seines Willens eingedenk, seine Auf-

„träge

„träge auszuführen. Auch Unbekannte werden den „Germanicus beweinen, ihr werdet ihn rächen, „wenn ihr anders an ihm, nicht an seinem Glücke „gehangen habt. Zeigt dem römischen Volke die „Enkelin des vergötterten August, diese meine Gat„tin: zählt ihm meine sechs Kinder vor. Erbar„men wird den Anklägern zur Seite stehen, und be„rufen sich die Angeklagten auf einen schändlichen „Befehl; man wird ihnen nicht glauben, oder keine „Entschuldigung darin finden.

„Die Freunde ergriffen die Hand des Sterben„den und schwuren: eher den Geist aufzugeben, als „den Vorsatz ihn zu rächen.

„Darauf kehrte er sich zu seiner Gemahlin, und „bat sie bei seinem Andenken, bei der Zärtlichkeit zu „ihren gemeinschaftlichen Kindern, ihre Erbitterung „zu unterdrücken, ihren Geist unter das widrige „Schicksal zu beugen, und nach ihrer Rückkehr in „die Stadt durch keine Anmaaßung auf einen Antheil „an der höchsten Gewalt diejenigen aufzubringen, „welche sie in Händen hätten.“

So weit die Erzählung, aus der der Künstler drei verschiedene Zeitpunkte zur sichtbaren Darstellung herausheben zu können scheinet.

Einmal: denjenigen während des Anfangs der Rede des Germanicus;

Zweitens: denjenigen, in dem er seine Rede endigt, und seine Freunde herzueilen, ihm Rache zu schwören;

Drittens: denjenigen, wo er seine Frau zur Mäßigung ihres hohen Geistes ermahnet.

Unterscheidungszeichen des interessantesten Augenblicks einer Begebenheit zur sichtbaren Darstellung in Rücksicht auf Ausdruck.

Alle Kunstrichter empfehlen dem Mahler den interessantesten Moment, Zeitpunkt, Augenblick, die interessanteste Situation in einer Begebenheit zu wählen. Recht wohl! Aber welches ist hier der interessanteste Augenblick? Ist es derjenige, der den Geschichtschreiber am mehresten beschäfftiget hat, der Rede; oder derjenige, über den er am geschwindesten weggeht: die Freunde traten herzu und schwuren ꝛc. ꝛc.?

Dies verdient eine Erörterung.

Ich nehme hier das Wort Interesse für Theilnehmung des Beschauers an den Gedanken, an den Empfindungen, an den davon abhängenden Handlungen der Personen, die im Bilde zur Darstellung einer Begebenheit vor uns aufgestellet sind. Ich rede also von der dramatischen Mahlerei, von größeren historischen Compositionen; von dem Interesse, welches der Ausdruck zu einem sichtbaren Zwecke thätiger Personen giebt. Von dem Interesse, welches die einzelne Figur, die beschreibende Darstellung einer bestimmten Person in einer bekannten thätigen Lage giebt, rede ich nicht: noch weniger von dem Interesse, welches die schöne Gestalt in Ruhe einflößt, durch Uebereinstimmung der Züge, Individualität des Charakters, Reiz der Stellung u. s. w. am allerwenigsten aber von dem Interesse, welches wir an der Geschicklichkeit des Künstlers bei der Ausführung nehmen. Von diesen Quellen des Interessanten in den schönen Künsten vielleicht ein andermal.

Also hier einiges über die Frage: welcher Augenblick ist in Rücksicht auf Ausdruck mehrerer zu

einer

einer Handlung vereinigten Personen unserer Theilnehmung am würdigsten? Und da antworte ich: derjenige, der den vollständigsten, den bestimmtesten und den abwechselndsten Ausdruck motivirt.

Ich habe von jeher eine größere historische Composition als ein stillstehendes pantomimisches Drama betrachtet, das von der fortschreitenden Pantomime sich dadurch unterscheidet, daß es mit einem Male verstanden und empfunden werden muß.

Das Interesse, welches wir daran nehmen, scheint, in Rücksicht auf Ausdruck, auf dem nämlichen Grunde zu beruhen, worauf das Interesse an jeder dramatischen Darstellung gebauet ist. Unsere Neugierde will zu gleicher Zeit unterhalten und befriedigt, gereizt und gestillet seyn. Wir verlangen eine Verwickelung, einen Knoten, neben der Auflösung; eine Schwierigkeit neben der Erklärung, in dem angehefteten pantomimischen Auftritte, wie in dem pantomimischen Drama, worin sich mehrere Auftritte folgen.

Sonderbar! wird man rufen; und doch ist nichts natürlicher, nichts sicherer, nichts auf eine tägliche Erfahrung unumstößlicher gebauet. Warum zieht ein Haufen zusammengedrängten Volkes den Blick des Mannes aus dem Fenster, oder aus einer andern Entfernung an sich? Die Scene ist bereits geordnet, er hat sie nicht entstehen sehen, er hört nicht die Worte, welche die dabei interessirten Menschen sprechen; sie suchen nicht sich ihm verständlich zu machen: Aber ihre Thätigkeit spannt seine Neugierde, er sucht nach dem Motive: Er findet es, er löset auf, er ist unterhalten.

Also der Ausdruck von Thätigkeit, den der Beschauer an denen im Bilde aufgestellten Personen bemerkt, ist, wenn ich so sagen darf, das Problem; die Entdeckung des Motivs, die Solution. Er liebt die Billigkeit des Affekts zu beurtheilen, das unterhält ihn: er findet ihn wahr, das muß ihn rühren.

Man könnte die Sache umkehren. Der Mann im Fenster sieht einen Todten, einen Kranken auf der Gasse fallen. Wie werden sich die Umstehenden dabei gebärden? Das ist die Aufgabe: die Wahrnehmung der Gebärden, die Auflösung. Ich bin es zufrieden.

Ich bin es zufrieden, sage ich; aber mit der Einschränkung: das stillstehende pantomimische Drama gebe mir die Illusion eines wirklichen Auftritts, den ich in der Natur aus der Ferne, ohne Verdollmetschung durch Worte, durch den bloßen Blick erkenne, so vollständig, als es nur immer sie zu geben im Stande ist: Der Mangel irgend eines Theiles, der zur Erklärung nöthig ist, erinnere mich nicht daran, daß es nur Aefferei ist; daß sich gewisse Personen nur so hingestellet haben, um mir zu zeigen, wie sie da stehen könnten, wenn ein Todter oder Kranker wirklich vor ihnen läge, ob er gleich nicht da liegt. Mit einem Worte: Der Ausdruck der interessirten Personen sey nicht ohne das Motiv ihres affektvollen Zustandes in dem Bilde anzutreffen.

Nur gar zu gewöhnlich ist der Mißbrauch, den man von der Mahlerei als einer bloßen Hülfskunst der Geschichte oder der dichterischen Fabel macht.

Man

Man sieht ein Gemählde als einen erläuternden Kupferstich an, der einem Buche beigefügt worden; und für jeden Beschauer, der nicht die Stelle des Geschichtschreibers oder Dichters gegenwärtig hat, woraus das Sujet des Bildes genommen ist, bleibt es alsdann ein quälendes Fragment, das weder Herz noch Geist befriedigt.

Ein solcher Mißbrauch ist dem Gange zuwider, den unsere Erfahrungen über das Interesse eines Bildes zu nehmen pflegen; dem Anspruch, den auch ungelehrte, aber von Herz und Auge gebildete, Genießer der schönen Künste auf ästhetische Wirkung von einem Gemählde zu machen berechtiget sind; und dem Begriff von Vollkommenheit eines Werks, die von Selbstständigkeit unzertrennlich ist. Endlich zieht dieser Mißbrauch auch den Verlust einer großen und der Mahlerei eigenthümlichen Schönheit nach sich.

Der Liebhaber, der in eine Gallerie tritt, sagt sich nicht: ich habe den Tacitus gelesen, ich bin doch neugierig, wie Poussin den sterbenden Germanicus wird vorgestellet haben! Nein, er sieht einen Kranken, der mit einer Hand auf sein weinendes Weib, auf seine jammernden Kinder zeigt, und die andere gegen Männer ausstreckt, die sein Lager umringen, auf ihn zu eilen, Antheil an ihm nehmen, etwas verheißen. Warum sind sie so thätig? Warum weichen ihre Körper auf diese bestimmte Art von der Lage eines Körpers in Ruhe ab? Dies sind die ersten Fragen, die die Neugierde thut. Sie entdeckt das Motiv: den Sterbenden, der seine Freunde um Beistand für seine Familie anruft; nun geht sie

wieder auf den Ausdruck zurück, und prüft dessen Wahrheit.

Wehe dem Liebhaber des Schönen, der den Tacitus nicht gelesen hat, wenn das Bild nicht sagt, warum sich die darauf vorgestellten Personen so und nicht anders gebärden! Aber wehe auch dem gelehrten Künstler, der sich auf ein Buch beruft! Man wird dem Vorgeben nicht glauben, möchte ich mit dem Germanicus sagen, oder es als Entschuldigung nicht gelten lassen.

Denn werden wir wohl selbst bei der bekanntesten Geschichte, die das Sujet eines fortschreitenden pantomimischen Dramas ausmacht, dem Compositeur die Exposition der Schicksale schenken, die seine handelnden Personen in den Affekt versetzen, der uns durch Gebärden verdollmetscht werden kann? Würden wir es dem Noverre Dank wissen, wenn er uns einzelne abgerissene Scenen aus der Geschichte der Horazier und Curiazier geliefert, und sich übrigens des Zusammenhangs wegen auf den Livius berufen hätte, der in den Händen eines jeden wohlerzogenen Menschen ist?

Ich kann nur dasjenige Werk der schönen Künste für ein vollkommenes Werk gelten lassen, das für sich so vollständig ist, als es die Gränzen der Kunst zulassen: und so lange ich im täglichen Leben, auf dem Theater und in den Gemählde gallerien Darstellungen von Handlungen finde, deren Ursache und Wirkung ich ohne Dollmetscher mit einem Blicke wäge und erkenne; so lange mache ich an jedes Werk, das auf Vollkommenheit Anspruch macht, dieselben

Forde-

Forderungen. Welche Quelle neuer und der Mahlerei eigenthümlicher Schönheiten in der gleichzeitigen Beäugung der Ursach und der Aeußerung der Affekten liege, davon noch weiter unten.

Also der interessante Ausdruck eines dramatischen Gemähldes muß vollständig seyn, das heißt: ich muß dessen Billigkeit nach der Ursach die ihn motivirt, aus dem Bilde selbst beurtheilen können.

Und wie kann ich das, wenn er nicht zu gleicher Zeit äußerst bestimmt ist, wenn ich mir nicht sagen kann: der Mann, der sich so und nicht anders gebärdet, muß nothwendig von einem Objekte die und keine andere Impression erhalten haben?

Gedanken, die der aufgestellte Akteur als Gedanken in seiner Seele bewahrt, lassen sich nicht mahlen. Denn die einzige Art, wie die Mahlerei das, was in dem Innern des Menschen vorgeht, sinnlich macht, ist die Veränderung, die dadurch auf den Körper hervorgebracht wird, und durch bloße Vorstellungen, Ideen, Begriffe, wird die Lage des Körpers nicht besonders modificirt. Doch! sollte der Akteur im Bilde, der gemahlte Akteur nicht wiederum zum Mahler werden können? Elender Behelf! der längst von dem Theater proscribirt ist, und den wir auch im Rahmen nicht dulden sollten. Ein gemahlter Akteur, der auf ein anderes Gemählde im Bilde zeigt, das die Gedanken seiner Seele schildert, ist mir eben so frostig lächerlich und anmaaßend unwahrscheinlich, als der Mimiker, der, wenn er die Welt bezeichnen will, den Arm in einen Cirkel herum wendet. Man muß sich immer denken, daß die vor

uns aufgestellten Akteurs wirklich reden, daß wir nur zu weit entfernt sind, sie zu hören. Man gehe ans Fenster, in jeder Minute werden uns verständliche Auftritte erscheinen, wobei für uns kein Wort geredet wird, wobei man gar nicht die Absicht hat uns zu verständigen, und wo wahrlich die Gemählde, die man uns in dieser Absicht vorhalten könnte, ziemlich weit hergeholt werden müßten.

Gedanken also als Gedanken bringen keine merkliche Veränderung auf den Körper hervor. Es ist wahr! selbst ernste Betrachtung, ruhiger Dialog, Raisonnement, lassen sich im Allgemeinen und in so fern versinnlichen, als das Herz daran unvermerkt Theil nimmt, und die Seele dadurch in eine gewisse Fassung gesetzt wird, die sich auf der Oberfläche des Körpers äußert: Mithin läßt sich die Art, wie die Seele überhaupt denkt, durch die Modification des Körpers mahlen: Aber das was sie denkt, die einzelnen Gedanken keinesweges.

Und wenn sich nun die einzelnen Gedanken nicht angeben und bezeichnen lassen, so ist der Ausdruck eines Betrachters, eines Redenden, eines raisonnirenden Philosophen ein elendes unbestimmtes Fragment, das weder unsern Verstand noch unser Herz zur theilnehmenden Mitempfindung aufzufordern im Stande ist: ein Ausdruck, der von dem Zustande eines Körpers in Ruhe so wenig abweicht, daß es für das theilnehmende Auge eben so gut wäre, er wiche gar nicht davon ab. Er mag wohl sehr gute Sachen sagen, der Mann dort der demonstrirt, aber was habe ich davon? ich kann ihn nicht hören.

Die

Die berühmte Landschaft des Poussin: et in Arcadia ego ist bekannt. Hier sieht man ein Grabmal. Auf dem Deckel des Sarcophags liegt die Statue eines jungen Mädchens in der Blüthe der Jahre. An der Urne selbst steht die Inschrift et in Arcadia ego (Auch ich war in Arcadien). Man setze den Socrates dabei, in der Fassung wie er die tiefsten Untersuchungen über die Unsterblichkeit der Seele angestellt hat; Man setze die Todtengräber aus Shakespears Hamlet dabei mit dem Ausdruck, den sie gehabt haben könnten, wenn sie die feinen witzigen Gedanken, die ihnen der Dichter beilegt, wirklich aus sich selbst herausgesponnen hätten; welch ein unbefriedigendes Schauspiel für das bloße Auge, verglichen mit den Jünglingen und Mädchen die in Poussins Bilde mit Rosen den Leib umwunden, aber mit Schwermuth in Stellung und Mine, das frühe Grab ihrer Genossin betrachten.

Das Herz! das Herz ist es, dessen Affekte sich am bestimmtesten, am deutlichsten auf der Oberfläche des Körpers äußern, und uns durch ihre deutliche Bestimmtheit zur Theilnehmung einladen. Nicht die Operationen des Verstandes, nicht der Eindruck des bloßen Anschauens bringen eine so merkliche Veränderung auf den Körper hervor, daß sie von jedem durch den bloßen Anblick richtig ausgelegt, verstanden, und weil sich kein Antheil denken läßt ohne Kenntniß dessen, was ihn verdient, mitempfunden werden könnten. Empfindungen also, Gefühle, die können wir mahlen, aber auch diese nicht alle mit gleichem Glücke.

Es sind nämlich unter diesen Empfindungen und Gefühlen einige, die, so zu sagen, mehr intensiv als extensiv, concentrisch als excentrisch wirken: bei denen die Seele entweder ihre Kräfte zu sehr innerlich braucht, um sie nach außen zu wirken zu lassen, oder die Umstehenden auf die sie wirken will, durch die bloße Größe der Empfindung zu sehr erschüttert glaubt, um nicht der Mitwirkung der Gebärden überhoben zu seyn. Vielleicht glaubt sie auch, daß die äußere Ruhe den Begriff der Leichtigkeit erhöhe, mit der sie diese gewöhnlichen Menschen übernatürlichen Gesinnungen hegt; oder endlich, daß äußere Ruhe eine wesentliche Eigenschaft der Würde, der Hoheit des Geistes sey, deren Gefühl sie den Umstehenden mittheilen möchte.

Genung! Empfindungen die einen beträchtlichen Aufwand von Stärke, Festigkeit und Hoheit der Seele erfordern, sublime Empfindungen, äußern sich selten anders als durch Worte bei ruhigem Körper; lassen sich daher nicht bestimmt deutlich durch das Gemählde machen, und verlieren aus eben diesem Grunde ihre ästhetische Wirkung. Die Worte des Corneille: qu' il mourut, die er dem Vater der Horazier in den Mund legt, macht keine Pantomime deutlich. Der Anfang der Rede des Germanicus, die Empfindung: Unbekannte werden mich beweinen, ihr werdet mich rächen, kann der Pinsel nicht versinnlichen.

Hingegen alle die Empfindungen, die sich gerne durch Gebärden mittheilen, diese als ein nothwendiges Verstärkungsmittel des Eindrucks, gleichsam

als

als Symbolen des Anziehens und Zurückstoßens ansehen; Empfindungen der Zärtlichkeit, des Mitleidens, der Furcht, des Zorns, des Hasses u. s. w. sind für die Mahlerei äußerst geschickt. Sie sind deutlich, weil die handelnde Person nicht der Mahler sich durch Gebärden deutlich machen will; sie rühren, weil die handelnde Person nicht der Mahler durch Gebärden rühren will.

Dies wäre also das zweite Erforderniß eines interessanten Augenblicks für die Mahlerei: er muß Empfindungen motiviren, die sich gern durch Gebärden deutlich machen, deren Ausdruck bestimmt ist, und deswegen das Herz zur Theilnehmung einladen kann.

Ein drittes Erforderniß eines interessanten Augenblicks für die Mahlerei, besteht darin: daß er bei den verschiedenen Personen, die zur Darstellung einer Handlung concurriren, einen abwechselnden Ausdruck motivire.

An und für sich ist es schon eine Regel der sichtbaren Vollkommenheit, daß alle Einförmigkeit vermieden werde. Dazu tritt aber noch der Umstand, daß indem mehrere zusammen vereinigte Personen durch ihre verschiedene Lage gegeneinander ihre abwechselnden Gebärden wechselseitig motiviren, die Auflösung des gemeinschaftlichen Zwecks erleichtert, die Beurtheilung der Billigkeit und Wahrheit ihres Antheils im Einzelnen aber erschweret wird. Die Seele des Beschauers findet also zu gleicher Zeit eine größere Unterhaltung ihrer Neugierde, und eine bequemere Befriedigung derselben.

Außerdem wird die Vorstellung von dem Eindruck, den die thätige Lage der Hauptfigur auf die Umstehenden gemacht hat, an Lebhaftigkeit gewinnen, wenn wir diese dadurch in thätige Lage versetzt sehen: und endlich liegt in diesem Reichthum des Ausdrucks der einzige Ersatz für den Verlust an Stärke und Schönheit des Ausdrucks, den der Mahler seiner Hauptfigur nicht in gleicher Maaße wie der Geschichtschreiber oder Dichter zu geben im Stande ist.

Wenn Tacitus uns den Germanicus während der Rede schildert, so geschieht es mit so interessanten Zügen, daß die Vorstellung in dem Bilde nie der Idee gleich kommen kann, welche die Größe des Redners erweckt. Dagegen sehen wir in diesem Augenblicke bei dem Dichter die Agrippina, ihre Kinder, die Freunde, entweder gar nicht, oder als unbedeutende Maschinen. Inzwischen sie sind es an und für sich gar nicht. Agrippina kömmt beim Schlusse der Rede in eine sehr interessante Situation, und die Freunde in eine nicht viel minder interessante; nur Germanicus verliert in diesem Augenblicke bei dem Geschichtschreiber in etwas. Die Mahlerei aber wählt dennoch diesen letzten, und macht dadurch, daß sie uns so verschiedene Menschen jeden für sich, und dennoch durch gleichzeitige Beschauung in derjenigen Lage zeigen kann, worin er am mehresten unserer Theilnehmung werth ist, auf gewisse Weise wieder gut, daß wir die Hauptfigur bei ihr nicht so interessant sich gebärden sehen, als bei den verschwisterten Künsten interessant reden hören können.

Hieraus

Hieraus scheint nun so viel klar zu folgen: daß wir nicht denjenigen Moment am liebsten gemahlt sehen müssen, der sich am liebsten erzählt hören läßt. Der Mahler ist nicht Ueberlieferer geschehener Begebenheiten, der uns fragen kann, was wir vorzüglich gern von den Todesumständen des großen Germanicus erfahren möchten: sondern wir müssen ihn als einen Zauberer betrachten, der, da er die abgeschiedenen Gestalten des Germanicus, der Agrippina, ihrer Kinder, ihrer Freunde, zwar auf beständig, aber nur unter der Bedingung erwecken kann, daß wir sie immerfort in eben der Lage sehen sollen, worin wir sie den ersten Augenblick erblicket haben, uns nun die Wahl unter verschiedenen Augenblicken läßt. Auf welchen wird sie fallen? Gewiß! Wenn wir die wahren Gränzen der Kunst nicht verkennen, und nicht unser einzelnes Vergnügen mit Aufopferung des allgemeinen besorgt wissen wollen, den, der den bestimmtesten, den vollständigsten und den abwechselndsten Ausdruck motivirt.

Wäre die alte Art die Schauspiele aufzuführen noch gewöhnlich, wo eine andere Person sprach, eine andere den Ausdruck durch Minen, Stellung und Bewegung unterstützte; so würden die Kennzeichen des Interessanten für die Mahlerei viel leichter anzugeben seyn. Man hätte sich nur die Ohren verstopfen dürfen, und den Zeitpunkt, wo der Ausdruck der stummen Akteurs zugleich dem Auge verständlich und dem Geiste unterhaltend gewesen wäre, dreist als den wahren Zeitpunkt des Interessanten für die Mahlerei angeben dürfen.

Hat man Abziehungskraft genung, um bei dem Anblick eines Gemäldes die bestimmte Geschichte, die es darstellt, zu vergessen; so wird man noch jetzt dieses Prüfungsmittel des sichtbar Interessanten mit Vortheil anwenden können. Man darf sich alsdann nur fragen: würde ich den Ausdruck der dargestellten Personen deutlich, billig, und unterhaltend finden, wenn ich auch nichts von der vorgestellten Begebenheit wüßte? Verständiget der bloße Anblick der sichtbaren Lage der Akteurs solche Empfindungen, die mir interessant sind, wenn ich sie unvorbereitet in der Natur finde?

Die Bekanntschaft mit den bestimmten Worten, welche die Personen gesprochen haben, wird alsdann mein Vergnügen an der Vorstellung erhöhen, aber allein vollenden soll sie dieses Vergnügen nicht. Der Dialog ist in der Mahlerei ein Commentar, eine Note zu den Gebärden: die Gebärden sind keine Commentare zu den Worten.

Was aber von den Worten gilt, die der Dichter oder Geschichtschreiber den handelnden Personen in den Mund legt, gilt auch von allen denjenigen, die der Geschichtschreiber für sie redet, durch welche er uns mit ihren vorhergehenden und nachfolgenden Schicksalen bekannt macht.

Ich wiederhole eine Regel, auf die ich nicht genung zurückführen kann: das Auge eines jeden mache sich seine eigene Exposition, das Herz eines jeden seine eigene Erzählung: wenn die Erinnerung des einzelnen Beobachters hinzutritt, so vermehre sie nur das gegenwärtige Interesse durch Association des vorher empfundenen, und erkannten!

Wenn

Wenn diese Grundsätze auf das Bild des Todes des Germanicus angewandt werden, so finden wir, daß Poussin sie genau beobachtet, daß er gut gewählet hat.

Germanicus hat eben seine Rede geendigt, und noch zeigt seine Gebärde den Eindruck an, den er durch seine letzten Worte auf seine Freunde hat hervorbringen wollen. Sie sollten dem römischen Volke sein Weib und seine Kinder zeigen: Dieser Anblick würde das Mitleiden über jede Besorgniß vor höherm Schutz der Bosheit siegen lassen. Den Ausdruck, den er einst von seinen Freunden bei ihren Klagen vor dem Volke verlangt, den nimmt er schon jetzt in Mine und Stellung an, und verstärkt dadurch die Bewegungsgründe, mit denen er die Aufforderung zur Rache an seine Freunde unterstützt. Ja! er braucht vielmehr die einzigen, die eine stumme Sprache zuläßt. Denn wie wird er sie mit bloßen Gebärden an die Pflichten der Freundschaft erinnern können; und wenn er es kann, etwa durch die Andeutung eines Gemähldes des Achilles, der um seinen Freund Patroclus zu rächen den Leichnam des Hektors schleift, wird dies Bild im Bilde so rühren wie diese lebende Figuren, wenn gleich auf andere Art? Sehet diese Kinder, ruft er, diese Mutter! man hat ihnen ihren Vater genommen!

Richardson[15b]) sagt, man lese in der Mine des Germanicus mehr wehmüthiges Bitten an seine Freun-

15b) Description des Statues, Tableaux etc. T. III. p. 270.

Freunde, sich seiner Kinder anzunehmen, als Unmuth und Durst nach Rache: Das stimme mit der Geschichte nicht überein. Wer heißt ihn aber auch den Germanicus im Anfange der Rede zu sehen? mit dem Ende derselben stimmt der Ausdruck sehr überein.

Gesetzt aber: es wäre nicht. Was zwingt den Künstler mit der Begebenheit, die er von dem Geschichtschreiber entlehnt, zugleich die Art des Vortrages zu borgen? Poussin erzählt die Sache auf diese, Tacitus auf eine andere Weise.

Sind aber wirklich der Dichter und der Geschichtschreiber so weit aus einander? Wenn Germanicus seine Freunde zur Rache aufforderte, so übertrug er ihnen eine Pflicht, die nach der Moral der Alten seinen Kindern oblag. Ihr hülfloses Alter ließ dieses nicht zu: Der Vater bittet seine Freunde, sie derselben zu entledigen; so bat er sie doch wohl im Grunde, sich seiner Kinder anzunehmen.

Richardson sagt, dieser Gedanke sey niedrig und gewöhnlich. Das Niedrige finde ich nicht, und das Gewöhnliche dürfte kein Vorwurf seyn. Wer sich jetzt dem Bilde naht, ohne den Tacitus und den Germanicus zu kennen, der sieht einen Sterbenden, der seinen Freunden sein Weib und seine Kinder empfiehlt. Dieser Vorfall, wenn er sich täglich zutragen kann, und daher von jedem Menschen von Gefühl verstanden wird, ist darum noch nicht so alltäglich geworden, daß er unsere Aufmerksamkeit ermüdet, wenn

wir

wir ihn im Bilde wiederfinden. Hätte Pouſſin hingegen einen Mann mit einer Mine voll Unmuth zwiſchen betheurenden Freunden und weinenden Gattin und Kindern gemahlt, ſo würden ihn nur die Leſer des Tacitus verſtanden haben: Alle übrigen würden glauben, er mache ihnen Vorwürfe, er klage ſie als Urheber ſeines Todes an, und man wüßte nicht warum. Denn wäre es richtig, was Richardſon ſagt, daß man ohne Kenntniß der Geſchichte von dem Süjet eines Gemähldes nichts verſtehen könne.

Inzwiſchen dies nur zur Rechtfertigung des Gedankens unſers Künſters: Denn bei der Ausführung iſt es ihm wie in mehreren ſeiner Werke gegangen: Die Nebenfiguren übertreffen die Hauptfigur an Schönheit der Formen, und Adel des Ausdrucks.

Dem Germanicus zur Seite ſitzt Agrippina, und verhüllt ihr Geſicht. Bei ihr das zweite ihrer Kinder, welches nur für den Schmerz der Mutter Empfindung zu haben ſcheint. Das Jüngſte wird von der Wärterin herbeigetragen, und der älteſte Sohn ſteht weinend hinter dem Bette des Vaters.

Einer der vornehmſten Officiere hebt auf dem Vorgrunde die Hand in die Höhe, gleichſam bei den Göttern Rache zu ſchwören. Mehrere Kriegsleute drängen ſich herzu, dem Sterbenden ewige Treue zuzuſagen. Zwei andere, die in Schmerz verſunken ſich im Hintergrunde halten, ſcheinen Perſonen zu

seyn, die er zu seiner Bedienung im Leben am mehresten um sich hatte.

Hier fällt es dem Richardson bei, wieder eine sonderbare Critik zu machen. Verführe man nicht mit besonderer Nachsicht mit dem Meister, sagt er, so müßte man annehmen, daß Germanicus und seine Freunde zu gleicher Zeit gesprochen hätten. Poussin bedarf dieser seiner Nachsicht nicht. Germanicus hat seine Rede geendigt, und in dem nämlichen Augenblicke fallen seine Freunde ein. So ist es der Stärke des Eindrucks angemessen, den seine Rede auf sie gemacht hat. Germanicus redet noch durch die ausdrucksvolle Gebärde, aber nicht mehr mit dem Munde. Der Sterbende, den die Sprache schon verlassen hat, sucht noch durch Zeichen und Minen sich verständlich zu machen. Richardson ist in seiner Critik stets von dem Eindruck geleitet worden, den der Anfang der Rede des Germanicus auf ihn gemacht hatte. Er hat den Mahler über den Geschichtschreiber vergessen.

Die Anordnung dieses Bildes ist vortrefflich. Es sind 16 Köpfe darauf, die sich einer dem andern nicht im Wege stehen. Auch ist die Wahl der Beiwerke sehr weise.

Ich habe schon von dem Ausdrucke der Figur des Germanicus geredet. Unter den Kriegern sind herrliche Köpfe. Die Zeichnung ist correkt, aber sie hat zu viel vom Basrelief an sich, und ist im Ganzen ein wenig steif. Die Gewänder sind zu gesucht und zu ängstlich behandelt. Die Haltung muß vor-

vortrefflich in diesem Bilde gewesen seyn, auch war, wie ich glaube, die Färbung gut. Beide Partien aber haben zu sehr gelitten, um mit Zuverläßigkeit darüber zu urtheilen.[16a])

Mehrere Romanelli's und Vouet's, die ich übergehe.

Mehrere Bassano's, unter denen einige Aufmerksamkeit verdienen.

Zweites Zimmer.

† Heilige Magdalena von Guido. Ganze Figur von vortrefflichem Ausdrucke und hoher Schönheit. Guido's Magdalenen sind Sünderinnen höherer Art, die durch ausschweifende Imagination fielen, nicht durch Eitelkeit oder zügellose Sinnlichkeit. Die Zeichnung ist von höchster Feinheit. Das Gewand hat nur etwas Trockenheit in dem Wurf der Falten. Die Färbung fällt ein wenig ins Graue. Heilige Magdalena von Guido.

† Der heilige Andreas Corsini, von demselben. Es ist unmöglich einen wahreren Ausdruck religiöser Schwärmerei zu sehen. Der Heilige glaubt sich in seiner süßen Träumerei schon entkörpert, und zu der Gemeinschaft mit den obern Geistern erhaben. Zugleich herrscht viel sanfte Güte auf dem Gesichte, nebst einer Ahndung von Kränklichkeit. Die Zeichnung Heiliger Andreas Corsini von demselben Meister.

16a) Richardson wirft dem Bilde einige Incorrektionen in der Zeichnung, und einen Mangel an Haltung vor.

nung ist sehr correkt und fein: Die Färbung wieder etwas schwach.

Die vier Evangelisten von Guercino.

Der heilige Hieronymus, angeblich von Spagnolet.

* * *

Drittes Zimmer.

Die Eitelkeit und Bescheidenheit, von Leonardo da Vinci.

† Die Eitelkeit und Bescheidenheit. Eins der schönsten Gemählde von Leonardo da Vinci. Man kann die Idee des Mahlers nicht recht begreifen, also auch nicht den Ausdruck recht beurtheilen. Inzwischen bleibt der Kopf der Eitelkeit immer etwas zu manierirt. Die Zeichnung ist äußerst richtig, und bestimmt bis zur Härte. Das Gewand und die Haare sind mit äußerster Sorgfalt behandelt: Man könnte sagen: mit Trockenheit. Der Ton fällt in die Farbe des Weinhefens. Die Figuren haben viel Ründung.

Charakteristische Kennzeichen des Stils dieses Meisters.

Leonardo da Vinci oder Vince ward 1445 in der Nähe von Florenz gebohren. Wir sind ihm aus einem doppelten Grunde Achtung schuldig: Als Künstler, und als Lehrer mehrerer Kenntnisse, welche als Grundlagen zu der Vollkommenheit anzusehen sind, zu der seine Nachfolger die Kunst gehoben haben. Er brachte zuerst die Linien-Perspektiv und die Verhältnisse des menschlichen Körpers auf gewisse Regeln: er schärfte zuerst die Nothwendigkeit ein, die Anatomie zu studieren: er wagte es zuerst andere als bloß geistliche Sujets zu behandeln, und man bemerkt in seinen Werken zuerst den Begriff von dem

höchsten

höchsten Zwecke der Mahlerei, die Affekten der Seele mit Wahrheit darzustellen.

Man sieht wenig weitläuftige Compositionen von diesem Meister, aber diejenigen, die uns übrig geblieben sind, verrathen einen überdachten Plan, und die Absicht, jede Figur einen bestimmten Antheil an der Haupthandlung nehmen zu lassen.

Seine Figuren haben Ausdruck: nur ist die Lieblichkeit seiner Weiberköpfe Minauderie, gezwungene Lieblichkeit. Auch sehen sie sich an Form alle unter einander ähnlich. Alle haben gekniffene Augen, gezogene Lippen, Grübchen in den Wangen. Wenn er Männer von schlechtem Charakter hat schildern wollen, so hat er den Ausdruck bis zur Carricatur übertrieben.

Er zeichnete gemeiniglich richtig, und immer sehr bestimmt. Vielleicht zu sehr, so daß seine Umrisse darüber hart geworden sind. Seine Hände sind wahr, und gewählt, aber doch zu knöchern. Die Gewänder zeigen das Nackende gut an, allein der Faltenschlag ist im kleinlichten Geschmack geordnet, und zu trocken ausgeführt.

Die Carnation fällt bei jugendlichen Figuren ins Weinhefenartige, bei älteren ins Nußbraune. Wahre Mezzotinten kannte er nicht: aber die Localfarben der Gewänder sind rein, und noch jetzt frisch und wohl erhalten.

Vom Helldunkeln, und der damit correspondirenden Gruppirung hatte er keinen Begriff. Er rundete jede Figur durch Abschwächung des Weißen,

vertrieb

vertrieb die Umrisse nicht, und kannte keine Reflexe. Daher die geringe Wirkung seiner Gemählde auf den großen Haufen.

Der äußerste Fleiß, der an das Ueberflüssige wie an das Nothwendige verschwendet wurde, herrscht in der Behandlung: Daher das Kleinlichte, das Trockene.

Er starb 1520 zu Fontainebleau in den Armen des Königs Franz des ersten. Man sahe ehemals sein Hauptwerk zu Mailand. Es stellte die Austheilung des heil. Abendmahls vor. Allein es ist jetzt so verdorben, so oft retouchirt, daß es nur einen sehr mangelhaften Begriff von demjenigen geben kann, was es ehemals war.

Leonardo da Vinci war in vielen Wissenschaften stark, die mit seinem Hauptgeschäffte, der Kunst, in keinem genauen Verbande stehen. Er war für seine Zeit ein universelles Genie, und erlangte als solches bei denen die das Centrum kannten, in dem so verschiedene Vollkommenheiten zusammentrafen, einen erhöheten Grad von Achtung. Aber dem jungen Künstler kann man nicht genung einprägen, daß die Nachwelt das Werk getrennt von dem Meister sieht, und dem Todten nichts weiter von seiner Geschicklichkeit anrechnet, als was auf sie gekommen ist, und was sie gegenwärtig sieht.

Raphaels Geliebte: la Furnerina.

† Raphaels Geliebte, von ihm selbst gemahlt, wie es sein Nahme auf dem Armbande anzeigt. Dies Bildniß ist unter dem Nahmen la Furnerina bekannt. Die Person die es vorstellt, ist nicht schön, und hat einen ziemlich materiellen, obgleich

gleich wahren Charakter. In der Bestimmtheit der Contouren erkennt man den großen Zeichner wieder: Aber vielleicht sind sie nicht genung verschmolzen. Das Colorit hat sehr verlohren.

Gerade gegen über eine Copie dieses Bildes, die man dem Giulio Romano zuschreibt. Fast dürfte sie zu schlecht für diesen Meister seyn.

* * *

In den Mezzaninen trifft man eine Menge von Gemählden an, die alle anzuführen außer den Gränzen meines Zwecks liegt. Hier sind einige der vorzüglichsten.

Ein schönes Bildniß einer Königin von England von Petrus Leli.

Ein Bildniß des Garofalo.

† Die letzte Oehlung, ein sehr schönes Gemählde aus der deutschen Schule, mit Köpfen voller Ausdruck und Bedeutung.

Heil. Hieronymus von Guercino.

Heil. Sebastian von Andreas Sacchi.

* * *

In einem andern Zimmer.

Eine heilige Familie. Skizze von Parmeggianino.

Porcia die glüende Kohlen schluckt, von Domenico Feti.

Die Himmelfahrt des heil. Sebastian, scheint aus der Schule des Lanfranco zu seyn.

Der wunderbare Fischzug, nach dem Gemählde Raphaels zu Hamptoncourt. Dieses Gemählde ist so kräftig colorirt, daß man es dem Tizian beilegen möchte, und der Stil der Färbung hat viel Aehnlichkeit mit dem heil. Abendmahl von Schiavone im Pallast Borghese.

* * *

In einem andern.

† Herodias mit dem Henker, ganze Figuren, die man dem Leonardo da Vinci beilegt, und wahrscheinlich aus dessen Schule sind. Die Ausführung ist sehr besorgt. Es hat gelitten.

Ein Kopf einer Heiligen, aus der Schule des Andrea del Sarto.

* * *

In einem andern.

† Zwei schöne Landschaften von Claude le Lorrain.

Ein schöner Kopf von Holbein auf Kupfer.

Mehrere Niederländer, unter denen einige Breughel, und ein sehr schöner Rembrandt befindlich ist.

* * *

In einem andern.

† Zwei große vortreffliche Landschaften von Claude le Lorrain. Die eine stellt eine Marine mit Architektur vor, die von der untergehenden Sonne erleuchtet wird. Die andere ein ländliches Fest.

† Meh-

† Mehrere Landschaften von Albano, die mit Sujets aus der heiligen und profanen Geschichte ausstaffirt sind. Sie haben viel Verdienst, vorzüglich in Ansehung der Zusammensetzung.

Eine heilige Familie von demselben. Sehr reizend.

Eine Bamboschade mit mehreren Blinden, von Feti.

Vier Landschaften, die man dem Claude le Lorrain beilegt. Sie sind aber von Johann Both, seinem Schüler.

Eine Annonciation im Stil des Barroccio.

Zwei schöne Landschaften von Salvator Rosa.

Mehrere Niederländer, worunter einige von Höllen-Breughel sind.

* * *

Letztes Zimmer.

Ueber dem Camine.

Der Hirt, der den Remus und Romulus seinem Weibe bringt, von Pietro da Cortona, oder aus seiner Schule. Man sieht eine ähnliche Vorstellung zu Paris im Hotel de Toulouse.

* * *

Anmerkungen über diesen Pallast.

Man wirft den Besitzern vor, daß sie viele Originale der Gemählde-Sammlung verkauft, und Copien dafür substituirt hätten. Dies kann nur von denen Gemählden gelten, die in den Souterrains befindlich sind, und in einigen der Kammern des

ersten Geschosses. Die ehemals berühmten Hauptgemählde sind noch alle vorhanden, wie dieses die Vergleichung meiner Beschreibung mit derjenigen, die Richardson zu Anfange dieses Jahrhunderts von diesem Pallaste lieferte, deutlich zeigt.

Aber können nicht diese Hauptgemählde nur Copien seyn? Ich behaupte dreist, daß diese Vermuthung weder auf die Magdalena des Guido, noch auf dessen Andreas Corsini, noch auf die Furnerina des Raphael u. s. w. zutreffen könne: und bei dieser Gelegenheit muß ich kurz die Frage berühren: Kann der Kenner leicht hintergangen werden, die Nachahmung mit dem Originale zu verwechseln?

Unter welchen Einschränkungen man berechtiget sey, über die Originalität eines Gemähldes zu urtheilen?

Unbedingt möchte ich die Frage nicht mit: Nein! beantworten. Man muß mehrere Fälle unterscheiden.

Der Künstler des Originals war selbst Nachahmer. Dies waren alle diejenigen, welche sich nach den Werken ihrer Vorgänger bildeten, und nur dadurch neu wurden, daß sie die einzelnen Vorzüge derselben in einer Vereinigung zeigten, welche das Ganze als neu und nie vorher gesehen erscheinen ließ. Hier wird der Duft der Originalität, wenn ich so sagen darf, viel unmerklicher als in Werken solcher Meister, die nur in einem besondern Theile der Kunst der Vollkommenheit nachstrebten.

Denn einmal muß dieser Theil in einer besondern Schönheit erscheinen, wenn er uns gegen die Mängel der übrigen nachsichtig machen soll, und unserer Aufmerksamkeit, die bloß auf den einen Punkt gerichtet

ist,

ist, entgeht selten die Anmaaßung, der Zwang, das Unbestimmte der Nachahmung.

Inzwischen muß auch hier wieder unterschieden werden, ob der eigenthümliche Vorzug eine große Fertigkeit in der Ausführung oder nur Weisheit in der Composition voraussetzt. Poussin hat zum Beispiel viele eigenthümliche Vorzüge in seiner Zusammensetzung, wenige in der Ausführung. Es wird vielleicht nicht unmöglich seyn, mich mit einer Copie nach dem Tode des Germanicus von Poussin zu hintergehen, aber schwerlich mit einer Copie nach der Transfiguration Raphaels.

Der Copist hat selten denjenigen Theil, worin sein Vorbild Meisterstück ist, besonders ausgebildet, und in neueren Zeiten ist die Methode, nur einem Vorzuge hauptsächlich nachzustreben, ganz veraltet.

Eine andere Bemerkung, die hier nicht aus der Acht zu lassen ist: Gemählde, die durch Wirkung sehr abstechender Farben, oder sehr abstechender Lichter frappiren, lassen sich leichter nachahmen, als sehr hell und sanft gehaltene Gemählde. Unterscheidungszeichen werden dort auffallender, mithin die Aehnlichkeit leichter zu erkennen, und unsere Aufmerksamkeit weniger zum Auseinanderkennen gespannt. Ich kenne viele glückliche Copien nach Rembrandt und keine einzige nach Correggio.

Ferner: alle Meister, die manierirt sind, werden leichter nachgeahmt als diejenigen, welche der Natur treu gefolgt sind. Jene haben nur eine Verfahrungsart, diese unzählige. Ich kenne viele glück-

liche Copien nach Salvator Rosa, wenige nach Tizian.

Das Schwerste in der Nachahmung ist Bestimmtheit, und Freiheit in der Zeichnung und im Ausdruck. Wo das Original Aengstlichkeit oder Ungewißheit verräth, da hat der Nachahmer gut Spiel.

Endlich muß man darauf Rücksicht nehmen, ob das Vorbild ein Hauptwerk, d. i. ein solches ist, in dem der Künstler seine ihm eigenthümlichen Vorzüge in merklicher Vollkommenheit angebracht hat: oder nur eines seiner mittelmäßigen Werke. Daß die letzten sich viel eher nachahmen lassen, ist begreiflich.

Und nach diesen Voraussetzungen behaupte ich nun dreist: daß in allen Fällen, wo das Gemählde einen eigenthümlichen Vorzug eines gewissen Meisters in besonderer Vollkommenheit zeigt, und zwar in den Theilen der Mahlerei, die eine große Fertigkeit in der Ausführung, Treue und Wahrheit in Nachbildung der Natur erfodern, mir nicht leicht eine Copie für ein Original aufgehangen werden könne. Geschähe es aber dem ohngeachtet! — nun ich bin zufrieden, die Copie für das Original hinzugeben.

Man trägt sich mit verschiedenen Anekdoten, nach welchen große Meister sich in den Copien und den sogenannten Pasticci, oder Original-Gemählden im Geschmack anderer Meister, sollen geirret haben. So soll Giulio Romano einst die Copie des Andrea del Sarto nach dem Portrait Julius des Zweiten von Raphael für ein Original, le Brün

den

den Kopf einer Magdalena vom Mignard im Geschmack des Guido verfertigt, für einen Guido gehalten haben.[16b]) Man müßte sehr genau die Localverhältnisse, unter denen die Verwechselung geschehen ist, den Charakter der Beurtheiler und der Werke wissen, um durch diese Erfahrungen meine Grundsätze für widerlegt zu halten. Was ich von vortrefflichen Copien und Pasticci gesehen habe, hat mir nur unter den vorausgeschickten Bestimmungen ein Genüge gethan. Man halte die Copie der Furnerina des Raphael gegen das Original, um den Unterschied zwischen beiden zu fühlen.

* * *

Einige schöne Statuen sind ins Museum Clementinum gekommen, und dort angezeigt.

Hr. Dr. Volkmann ist voller Unrichtigkeiten. Zum Beweise mag dienen, daß er von der Treppe, die er doch bestiegen haben will, anführt, sie sey ohne Stufen. Sie hat deren allerdings.

Der Knabe, der in den Arm eines andern beißt, Spielknochen in der Hand hält, und wie Winkelmann[17]) glaubt, den Patroclus vorstellen soll, der den Chrysonymus wider Willen tödtet, ist verkauft.

Der Kopf eines Marius, von dem er gleichfalls redet,[18]) ist nicht mehr vorhanden.

Das

16b) Vortrefflich hat le Brün dem Mignard nach der Erzählung geantwortet: Ei! so machen sie doch allemal Guido's.

17) Winkelm. G. d. K. S. 654.

18) G. d. K. S. 781.

Das Gefäß von Glas, worin des Kaisers Alexander Severi Asche nach eben diesem Autor [19]) gewesen, soll der Ritter Hamilton in Neapel an sich gekauft haben, und neuerlich finde ich in den öffentlichen Blättern, daß der Herzog von Marlborough es aus dem Museo der verstorbenen Herzoge von Portland erstanden habe.

Der Aegyptische Antinous ohne Kopf, den er als im Barberinischen Garten befindlich anführt, [20]) ist nicht mehr vorhanden, so wie die Tafel von Orientalischem Granit mit Hieroglyphen. [21])

19) Winkelm. G. d. K. S. 38.

20) Winkelm. G. d. K. S. 61.

21) Winkelm. G. d. K. S. 76.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

265

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von, 1757-1822

Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst für Liebhaber des Schönen in der Kunst

Bd.: 2

Leipzig 1798

Art. 243 a-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258700-9
VD18 90364708